

بوشعيب الساوري

من الحكاية إلى الرواية

قراءة في المنجز الروائي
للميلودي شغموم



بوشعيب الساوري

من الحكاية إلى الرواية

قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم

من الحكاية إلى الرواية

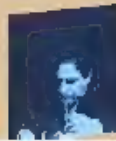
قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم

يمكن أن نقسم تجربة الميلودي شغموم الروائية إلى مرحلتين :

مرحلة الحكاية، تميزت بالاشتغال على الحكاية، بعوالمها الغريبة والخرافية والمجاثبة والامنيهاية في كل من «ضلع في حالة الإمكان»، و«جزيرة العين»، و«الأبله والمنسية وياسمين»، و«عين القرس»، و«مسلك الزيتون»، بناءً وهدماً، في اشتغال ميتافيزي موجه داخل إطار مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومحاولة البحث عن شكل سردي جديد شغمومي الطابع. وقد تميزت هذه المرحلة بطفيلان الهم الشكلي، مع شبه غياب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية.

مرحلة اليوم والروائي الإشكالي، وذلك بالانفتاح على اليومى بفارقاته دون القطيعة مع الحكاية التي سيتم توظيفها وتسخيرها داخل الرواية انطلاقاً من رواية «شجر الخلاطة»، مع ربطها بأسئلة فلسفية كبرى كالهوية والحقيقة وغيرها، وجعلها تحمل مضامين وجدانية وقضايا حميمية من صميم الواقع المغربي، متوخية الكونية انطلاقاً من المحلية، مع انفتاحها على المضامين الفلقة دون نسيان الهم الشكلي.

تعمل هذه القراءات على رصد خصوصيات هذه التجربة انطلاقاً من النصوص، مبرزة الثابت والمتحول فيها، من خلال غاذج يمثل المرحلتين معاً، مع حضور كبير لنصوص المرحلة الثانية. ونفسر هذا الحضور بأن المرحلة الأولى كانت مجرد مرحلة للمساءلة والتجريب بقصد البحث عن شكل روائي. بينما المرحلة الثانية تميزت بترسيخ خصائص تجربة روائية تتمثل في المراهنة على الواقع اليومى بنناقضاته وتحولاته.



صورة توطئة لرواية للميلودي شغموم

بوشعيب الساوري

من الحكاية إلى الرواية

قراءات في المنجز الروائي للميلودي شعموم

منذور للنشر

2008

طبع بدعم من وزارة الثقافة

الكتاب : من الحكاية إلى الرواية

قراءات في المنجز الروائي للميلودي شعموم

المؤلف : بوشعيب الساوري

الناشر : منذور للنشر

ص.ب : 2981، البريد المركزي، الرباط

هاتف : 062-11-13-62

العنوان الإلكتروني : abhozal@yahoo.fr

الطبعة : الأولى (2008)

ردمك : 9954-0-5630-8

رقم الإيداع القانوني : 2008/0467

تُعد ظاهرة توظيف التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية واحدة من السبل التي اتبعتها الرواية العربية في بحثها عن أفاق فنية جديدة.

وقد بدأت هذه العودة بعد هزيمة 1967، التي تطلبت من المثقفين العرب إعادة النظر في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع. كما أدركوا أيضاً أن العودة إلى الجذور ضرورية، ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي ومخيطه، واستعادته؛ بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة لها، وخلق التراث.

وقد انخرط في هذا المسار بعض الروائيين العرب. وهم، بهذه العودة، لا يقومون بنسخ النصوص التراثية، بل يسعون إلى كتابة نصوص روائية جديدة، تركز على نصوص سردية قديمة، يوظفونها ويحاورونها ويتفاعلون معها نصياً ولا يتطابقون معها. فلا يوظفون النصوص السردية التراثية إلا

للابتعاد عنها. ولا يستعيدون التراث كما هو، ولا يقلدونه، وإنما يفتنونه.

والحكاية واحدة من الأشكال السردية التي يزخر بها تراثنا السردية التي تفاعل معها الروائي العربي.

الحكاية في اللغة هي ما يحكى ويقص، رفع أو تخيل⁽¹⁾. واصطلاحاً سرد قصصي يروي تفاصيل حدث واقعي أو متخيل، وهو ينطبق عادة على القصص ذات الحكايات البسيطة المترامية الترابط مثل حكايات ألف ليلة وليلة⁽²⁾. وهو المعنى الذي يؤكد عبد الحميد يونس قائلا: «فالحكاية من المحاكاة أو التقليد [...] ترتبط أولاً وقبل كل شيء بمحاكاة الواقع أو على أقل تقدير بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه»⁽³⁾. ويطلق مصطلح حكاية (conte) على الحكايات الواقعية وكذا على الحكايات المتخيلة؛ وترتبط بالمحكي الشعبي وكذا بالأدب المكتوب⁽⁴⁾. ويتم الارتباط غالباً شفاهياً، وقد تنتقل إلى مستوى الكتابة. لذلك نقترب كثيراً بالكلام، وهي مصدر مشتق من الفعل حكى يحكي حكاية، أي قص وروى والحكي هو الكلام، والحكاية يتم تناقلها بين الناس شفويا.

ونظراً لطابع الرواية غير المكتمل والمفتوح على كل الخطابات، كان للحكاية حضور قوي في النصوص الروائية، إذ يلتقط الروائي حكايات سمعها من هنا وهناك أو عاشها أو

تخيلها. مع التأكيد على أن الروائي ليس «حكواتياً» يجمع حوله الناس ليحكي لهم قصة سمع بها أو شاهدها بنفسه. وإنما يقوم بتوظيفها داخل عالمه الروائي، إما لإضفاء أحد مكونات الرواية (الحدث، الشخصية، المكان...) أو تفاعل مرآياً من خلال لعبة التشظي والانشطار التي يراهن عليها الروائي أحياناً، مع الشبكة الأساسية في الرواية. لأن الرواية، كما تؤكد بمنى العيد «ليست مجرد حكاية، ولا هي معادل نقلي لها، وإلا لكانت تراجعت إلى حدود الخطاب الذي يحكي واقعة، أو ينقل خبراً عنها»⁽⁵⁾. نظراً لكون الرواية صياغة بنائية مميزة بها تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها⁽⁶⁾.

تخسر الحكاية في النصوص الروائية عن وعي حين يعمل الروائي على انتقائها وتوظيفها، أو عن غير وعي، نظراً لكونها تخترق اللغة.

يجب التفريق أيضاً بين السرد الحكائي البسيط والسرد الروائي المعقد والمفعم بالتفاصيل⁽⁷⁾. يستفيد الروائي من تقنية السرد الحكائي في بناء رواية ولا يكتفي بسرد حكاية مشوقة. فالروائي يسرد حكاية، لكنه يخرج عن مسارها لينبني العالم الذي يجري فيه الحدث الحكائي. فهو لا يكتب حكايات فحسب، وإنما يكتب روايات. فهو ينقل سحر الحكاية إلى الرواية ليلبسها لبوساً جديداً.

ولا يبرز أشكال تفاعل الرواية مع الحكاية لا بد أن تنطلق

من نموذج روائي بل من تجربة روائية محددة. وقد وقع اختيارنا على روايات الميلودى شغموم الذي يؤكد في ثناياها على الحكاية.

بإصداره لرواية فارة المسك يكون قد راكم إثني عشرة رواية من سنة 1980 إلى سنة 2006. وهو تراكم كمي غزير ونوعي مثير يتميز بتعدد الرؤيا الأبداعية، بالمقارنة مع التاريخ القصير للرواية بالمغرب. ويحتم تجديد الرؤية النقدية لمقاربة التاريخ الطويل نسبيا للتجربة.

يحاول الميلودى شغموم دائما في كل رواية جديدة تجديد الكتابة الروائية، متعلقا في بداية إصداراته الروائية من مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومنفتحا فيما بعد على أسئلة الواقع اليومي جاسا نبضه وراصدًا تحولاته. كما أنه من الروائيين القلائل الذين يكتبون الرواية انطلاقا من تصور جمالي، يجلي نظره للكون، ويجمل به تصوره للمحيط.

يتوارى وراء كل رواية من رواياته سؤال كبير وهو: كيف نكتب رواية مغربية؟ وهو سؤال تجاوز النصوص الروائية ليظهر في كتابات الميلودى شغموم المصاحبة، التي يمكن أن نسميها بيانات الكتابة والتي تمثلت في الحوارات التي أجريت معه، أو في شهاداته، وبشكل جلي في كتابيه، تجديد الذوق والوجدان⁽⁸⁾، والمواطنة والمعاصرة⁽⁹⁾.

إنه يضعنا أمام نقلة من الأذهان إلى الأعيان لنكون أمام

سقين: الأول ذهني تصوري موجه بسؤال كيف ينبغي أن تكون الكتابة الروائية؟ والثاني تجريبي مرتبط بالممارسة، هو الكتابة أو المنتج الروائي كما هو متراكم. ويتبادل التسقان التأثير والتأثير.

ويمكن أن نقسم تجربة الميلودى شغموم الروائية إلى مرحلتين:

مرحلة الحكاية، تميزت بالاشتغال على الحكاية، بعوالمها الغريبة والخرافية والعجالية والاستيهامية في كل من ضلع في حالة الإمكان، وجبهة العين، والأبله والمنسية ويستخدم وعين الغرس، ومسالك الزيتون، بناء وهدم. في اشتغال ميتا نصي موجه داخل إطار مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومحاولة البحث عن شكل سردي جديد شغمومي الطابع. وقد تميزت هذه المرحلة بظفيان الهم الشكلي، مع شبه غياب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية.

مرحلة اليومي والروائي الإشكالي، وذلك بالانفتاح على اليومي بمفارقاته دون القطيعة مع الحكاية التي سيتم توظيفها وتسخيرها داخل الرواية انطلاقا من رواية شجر الخلافة، مع ربطها بأسئلة فلسفية كبرى كالهوية والحقيقة وغيرها، وجعلها تحمل مضامين وجدانية وقضايا حميمية من صميم الواقع المغربي، متوخية الكونية انطلاقا من المحلية. مع انفتاحها على المضامين الفلقة دون نسيان الهم الشكلي. وقد صاحب

هذه المرحلة بيان للكتابة بضمير سبب هذا الانزياح

هكذا يراهن المبلودي شغوم في المرحلة الأولى على إعادة إنتاج التخيل وتخبره بما يتيح من إمكانات ومساحات، وينفتح في المرحلة الثانية على الواقع ويغوص فيه ويعيد بناءه روائيا بوجدانه وأرق أسئلته.

ستعمل هذه القراءات التي ستقدمها على رصد خصوصيات هذه التجربة انطلاقا من النصوص، مبرزة الثابت والمتحول فيها، من خلال نماذج تمثل المرحلتين معا، مع حضور كبير لنصوص المرحلة الثانية. ونفسر هذا الحضور بأن المرحلة الأولى كانت مجرد مرحلة للمساءلة والتجريب بقصد البحث عن شكل روائي. بينما المرحلة الثانية تميزت بنسج خصائص تجربة روائية تتمثل في المراهنة على الواقع اليومي بتناقضاته وتحولاته.

وقد حاولت قدر المستطاع أن أتلمس الرؤية الحاكمة للكتابة الروائية عند المبلودي في كل مرحلة. بإبراز كيف يتفاعل النسق الذهني مع النسق التجريبي.

وتبقى الكتابة الروائية عنده مزجا بين أساليب الرواية الحديثة والتراث السردي العربي القديم والمحكي الشعبي وكذلك الاهتمامات الفكرية للكاتب دون أن يففل التحولات التي يفرضها الواقع.

يستند اهتمامي بالمبلودي شغوم إلى دافعين :

أولهما يرجع إلى النجاح الذي حققته رواياته، لتقف شاهدا على تميز تجربة قنية جديدة، ترمي إلى ترسيخ الفن الروائي في الثقافة المغربية، عبر مساءلة الأشكال السردية التراثية واستيعاب اليومي بتناقضاته. وأعلنت، في ظواهرها الجمالية التي أنجزتها، عن امتلاكها سمات تكاد تكون خاصة بها وميزة لها.

ثانيهما - وهو الأهم - يتعلق بالاعتماد النندي بالتجربة، والملاحظ أنه قليل بالقياس إلى أهمية وموقع المبلودي شغوم في الرواية المغربية، ومنتته الروائي، فإذا استثنينا بضع مقالات متناثرة في الصحف والمجلات الغربية، فإن الدراسات النقدية المتخصصة له غائبة.

وأخيرا، فعملي المتواضع هذا، يتوخى الاحتفاء بالروائي المبلودي شغوم، ولا يزعم الإحاطة بكل القضايا التي نجيش بها تجربته الروائية الغنية نوعا وكما

الإحالات:

- 1 - المعجم الوسيط مادة حكى: 1.
- 2 - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقايط، القاهرة، 2010، ص. 105.
- 3 - عبد الحفيظ بونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1988، ص. 5.
- 4 - Hendrik Van Oorp et Antoon, *Dictionnaire des termes littéraires*, (Ed) Honoré Champion, Paris, 2004, p. 115.
- 5 - منى العبد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وقهر الخطاب، دار الآداب، بيروت، 1998، ص. 56.
- 6 - نفسه، ص. نفسها.
- 7 - Henri Bénac, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, Ed. Hachette, 1972, p. 37.
- 8 - الميلاوي شغوم، تجويد النطق، الوجيز، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.
- 9 - الميلاوي شغوم، لغاتنا والمواطنة، منشورات الزمن، الرباط، نونبر 2000.

مسألة الحكاية في رواية الأبله والمنسية وياسمين

ينطلق المبلودي شغوم من تأمل المخيلة السردية الشعبية (حكايات، أساطير، خرافات) بغية المساءلة والفحص والخلخلة لإنتاج لصوم سردية جديدة في قالب روائي، وليجعل نصه مفتوحاً على كل الأشكال السردية العربية القديمة سواء العلة أو الشعبية، وكذلك الأشكال السردية الإنسانية.

وقد استطاع أن ينتج رواية غير نهائية مفتوحة على سياقها الاجتماعي وأسئلته المتجددة، ومتعددة على مستوى الصياغة السردية. لذلك يستحضر المبلودي شغوم دائماً الحكاية الشعبية، ويخذها منطلقاً لعوالمه السردية. وكأنه يؤكد أنه لا يمكن للتخييل الروائي أن يتأسس إلا بمحاورة الأشكال السردية العربية التقليدية التي تحتزنها الذاكرة الشعبية لأن هناك «وعياً بالإمكانات التي يتيحها توظيف محكم للتراث السردى العربى، والشعبى والعالمى، على مختلف مستويات البناء وطرائق السرد»¹.

تحكي الرواية (٢) قصة تلميذ في قسم الباكالوريا (السارد) سمع من أستاذه عن شخصية الأبله الذي اعتبره أحد رجال الوطنية والتحرير. وبعدما كلفه الأستاذ إلى جانب زملائه بالبحث عن هذه الشخصية، وبعد بحث طويل في كتب التاريخ والتراث لم يجد التلميذ، ومعهم السارد، جوابا كافيا وإنما حصلوا على أجوبة متضاربة. يقول السارد : «عندما سألت عنه (الأبله) علماء التاريخ والأنساب اختلفوا بخصوص اسمه ومكانه وزمانه [...] وهي لا وجود لها إلا وراء الأخبار المنقولة أو المدونة وبشكل مقنع جدا ومتقطع...» (الرواية، ص. 7). فالتجأ السارد إلى الذاكرة الشعبية من خلال حكاية جدته أولا وحكاية جده ثانيا، وتبين له اختلاف الحكايتين وإن حصل التشابه على مستوى الأسماء. فسبب له ذلك مشكلا موضوعيا، إلى جانب مشكل آخر ذاتي وهو البحث عن ياسمين التي كانت ترأسل معه، يقول : «السبب الحقيقي في مجيئي إلى المنسية يرجع إلى أن فناء التقطت اسمي من ركن التعارف في جريدة ولما بعثت إلي أول رسالة كتبت تقول إنها تحب جمع الطوايع البريدية النادرة [...] وأنها تسكن بقرية تاريخية تعتبر بها هي قرية المنسية» (الرواية، ص 106). فقرر السارد الذهاب إلى قرية المنسية للتأكد بنفسه، ولما وصل إلى هناك دخل في متاهات لا متناهية، ولم يعثر على أي أثر لا للمنسية ولا للأبله ولا لياسمين.

يتبين لنا من خلال هذه الرواية أن السارد يجعل الحكاية تبة أساسية للنقاش من خلال شخصية الأبله المنقطة، وإلى جانب بحث السارد عن حقيقة الأبله وقرية المنسية، فإنه يسائل الحكاية ميراثها في التحريفات التي يمكن أن تقع لها بفعل تنقلها عبر الأجيال، وتحويلات الذاكرة وتحريفات الرواة. فتصبح الحكاية أداة عبر المسار الشفهي الطويل هي البطل داخل الرواية

لذلك شغلت الحكاية حيزا أكبر بالمقارنة مع الواقع، فقد استعمرت الحكاية، لتناوب على حكيها جدا السارد، حوالي أربعين وسبعين نسخة مقارنة مع الحيز الذي اتخذته رحلة السارد إلى القرية بحثا في أطلالها وبحثا عن ياسمين، حوالي ثلاثين صفحة. أدى إلى حضور محتشم للواقع أمام الحكاية. وبصفة أخرى، حضور محتشم للبطل الروائي الإشكالي (٣). وعلى الرغم من ذلك، فقد طرح السارد الحكاية بوصفها مشكلا له، من خلال التمرد عليه (الحكاية) وعلى أساليب السرد التقليدية. ويمكن أن نتوقف عند الإشارات التالية:

- رفض السارد المقدمات الطويلة : عدم استأذنه تسلسل الرواة دون انقطاع، وهي الكيفية التي كانت تقدم بها جدته حكاية قرية المنسية، يقول : «استجمعت الجدة حبال صوتها :

- حدثتني والدتي عن جدتي عن جدة أمي عن جدة جدتي عن... قاطعتها مستنكرا تعاليها :-

- أعرف أن كل رواياتك صحيحة وأن السند لا يرقى إليه أدنى شك، فاختصري سلسلة الرواة، ولا داعي لربطها بأمناء حواء، فهي على الأقل منها براء.

ابتسمت الجدة الحبيثة وهي تكرر الشوينغوم داخل فمها الخالي من الأسنان [...]:

- في البداية ألعن الشيطان ثم أصلي على النبي العذنان بعد الاستعانة بالرحمن... كان يا ما كان.. كانت هناك في كل مكان وزمان...

قاطعتها مرة أخرى:

- استغفري الله جدتي، كيف عرفت أن ما تحكيه، أقصد ما ستحكيه، وجد في كل زمان ومكان؟ (الرواية، ص. 9).

- رفضه تقاطعات الحكاية التقليدية، واستطراداتها وانتقالات الجدة من - كتابة إلى أخرى، يقول: «الخدومات، احلر الخدومات يا بني. لقد كانت إحداهن أن تسرق مني جدك، وجدك ضيف أمام النساء كما تعلم - أوقفت الجدة:

أرجوك أكملني. واحكي لي قصة جدي مع الخادم فيما بعد» (الرواية، ص. 16).

- التشكيك في صحة حكاية الجدة، يقول: «وعلى كل حال لقد ماتت الجدة، وفي حكايتها أخطاء بارزة ومغلاة لا نحفي على لبيب...» (الرواية، ص. 43). وفي ذلك إشارة إلى زيادات الذاكرة وتخويراتها وتشويهاتها للحكاية.

- الإشارة إلى زيادات الرواة، يقول السارد على لسان جده: «أهرف، جدتك سمعت بالحكاية ولم تعشها، وما قلت لها قط أنني ذلك المتسول [...] ثم أن الحكاية تناقلتها عدة أفواه، ولما انتقلت من لسان إلى لسان صارت مثل الخرافة ودخلها التغير والتخوير حتى فقدت علاقتها بالواقع أو كادت» (الرواية، ص. 92).

من خلال ما سبق يبدو لنا مسعى السارد الساخر من الحكاية التقليدية، وتمرده عليها، ليختلف عن السارد التقليدي الذي شكلت شهرزاد نموذجاً له والتي كانت الحكاية عندها وسيلة للاستمرار في الحياة، لتصبح عند السارد وسيلة للموت؛ موت الجدة بعد انتهائها من الحكاية، وموت الجد قبل أن يتم الحكاية، يقول السارد: «حكيت جدتي حكاية المنسية والأبله وماتت، وحكى جدي حكاية الأبله والمنسية، فمات، هل يموت كل من يحكي هذه الحكاية؟ هل أموت بعد أن أحكي هذه الحكاية؟» (الرواية، ص. 94). يتعلق الأمر بشوع من الميتاتextualité وهي علاقة التعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً⁽⁴⁾.

ثم يخرج من الحكاية إلى الواقع باحث عن ما سمعه من
أساده وحديثه مسافر إلى قرية المسية، لمصطدم بتأريلات
متعددة للحكاية واختلافها، وسعهم لماذا احتلص كتب
التاريخ حولها، وكذلك باقي الناس، أساتذه، وحديثه يقول
أفما كان هذا الاختلاف في جوهرة اختلافها بشأن المسية،
فلكل بيضة ونكهة وشقراء، أي لكل مسية وقد سارت
لي بدوري مسي [] تلك التي أعرفها وأجهلها، أحبها
وأكرهها تلك التي أحدها ولا أحدها لذلك فررت أر
أساه، أن أخرجها كما هجر مسيتهم، لأخرون قلبي، لتظن
مجرد وشم في الذاكرة، مجرد كائس» (الرواية، ص 122)
إن المسية هي الحكاية لسي الخلف حول صحتها وفي
طريقة سرده كل الناس، ونصرفوا في أحدتها، إنها حكاية
التي لا توجد إلا في أدهان

ليستهي إلى هدم الحكاية يعود «أرجو ألا تعود مرة
أخرى إلى هذه الحكاية إنها لا توجد إلا في خيالك وعيني
كل حار، فأنا لست مستعدا لمعرفتك إلى مسية الغريبة»
(الرواية، ص 123)

تركييب

لقد شكلت الحكاية، حكاية الأبله والمسية، تيمة أساسية
في هذه الرواية، وموضوع التأمل والسفد، إذ رهن المستوي
شعوم على الميتمص مطلقا من الحكاية لشعبية وطقوسها

عبر المسألة جيدة يهدم حب آخر، يعيه توصيل إلى كتابة نص
روائي يرفض أن يُصنف ضمن الأشكال السردية بقلبه

الإحالات

- 1 - محمد البويهي، *الكتابة الروائية في المغرب: بنية والدلالة*، منشورات المنار، الدار البيضاء، 2006، ص 42
- 2 - "جوديث شيدوم الأبله ونفسية ويفسهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994
- 3 - في ويه عبيد القرم من ملاحظ ساوي، من العالم وكتابة على مستوى الصمت، هنا! قسم خاص بالكتابة ونسب خاص بالفتح
- 4 - Genetic Palimpsests, Ed. Sout, 1983, p. 10

عين الفرس من الحكاية إلى الرواية

يُنتج كل نص أدبي داخل سياق نصي مؤسّس من
نصوص سابقة ينسب عليها ويسع من إحداها، ودنت عر
مفاعله معها وتأثره بها أو بقده لها ويتحد في ألعاب أسلوبيين
إما محاكاة لها في حالة التأثر، أو بعدها في حالة التجوّر وفي
كلتا الحالتين هناك تفاعل نصي لا يستطيع أي نص أن يحدد
عن كراماته لأن النص الأدبي لا يشأ من فزع

لذلك يستعنا مفهوم لتفاعل النصي في مقارنة رواية
عين الفرس⁽¹⁾ وبالأخص مفهوم لنص اللاحق (Hyperlex
(16)؛ ويمكن في العلاقة التي تربط نص لاحقاً نص سابق،
وهي إما أن تكون علاقة تحويل أو محاكاة⁽²⁾.

وللتفاعل النصي «وصيفة، أو وظائف، تتغير بتغير السياق
نصي، أو الخصائص النصية بما تحتوي عليه من أبعاد مختلفة
جمالية وفكرية وإيديولوجية فإذا كانت «المحاكاة» ترمي
إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها، فإن
«التحويل» تنويع على القيم نفسها لكنه يظل عمر قادر على
العمل على تعبيرها، وذلك ما نجده في «المعارضة»⁽³⁾.

نأمنس رواية عين القدس على حور وتفاعل نصي بين الحكاية والرواية وذلك من خلال إقامة تعارض بين الحكاية والرواية، عبر قسمي الرواية قسم أول يحاكي السرد العربي الإسلامي التقليدي (رأس الحكاية)، وخصوصاً ألف ليلة وليلة، وقسم ثان يحاول أن يظهر فيه أنه استمرار للقسم الأول، لكنه في الواقع يقوم بتحويله، ممسحاً بمفوماته من السرد الروائي الحديث (الدليل والتكملة)

إنه حوار غير مباشر بين الرواية والحكاية الشعبية، وذلك من خلال شخصية السارد محمد بن شهرزاد الذي يستحوّل من حاكٍ رسمي يسلي الأمير لئلا يسعد بسعد إلى سارد روائي وبطل إشكالي مشارك في الأحداث بدل أن يكون رومانياً يستقل من الحكيم عن ما وقع أو سمع يقع (يقول السارد: "لني تمت من مساهمة في نشر الخرافة ما دام لا أحد يفهم لأي شيء تصلح الحكاية..") الرواية، ص 9. إلى سرد ما وقع وما يقع وما قد يقع (يقول السارد: "سأحكى لكم حكاية جديدة غامضة..") الرواية، ص 11. ويقول: "ولكن ما سأحكى قد يكون وقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين، ولا بأنه بكل تأكيد سيقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين!" (الرواية، ص 11) استحوّل من حاكٍ متيقن وواقع من صحة محكيه إلى سارد روائي عديم الثقة بما يرويّه، ومن مجرد حاكٍ خارج الأحداث لتدخله الحكاية إلى صلب الأحداث، يفضي ذلك التحول إلى الانتقال من

عالم الحكاية وطقوسها إلى عالم الرواية وشخصياتها، وكأب أمام ولادة الرواية من رحم الحكاية الشعبية

ذلك هو لتفاعل النصي الذي يشتغل عليه رواية عين القدس. مما يجعلها تقوم بدورين من التفاعل لنصي وهما الميثاقية والمصر للآخر لأن سارد وهو يحاور الحكاية الشعبية وسأملها هو في الآن ذاته يمارس برعاً من النقد لحياتها، ذلك النقد الذي يؤدي إلى التحويل

1 - التمرد على الحكاية (الهدم

بدأ التناقض من داخل القسم لأو (رأس الحكاية) عبر مساهمة القوالب السردية التقليدية، ومحاولة حلّ حلّها والتعبد عليها من لداحل، لتتحد الرواية السرد والحكاية موضوع تأمل وتمكيد⁽⁴⁾. فدخل في تحاور وتفاعل نصي مع الحكاية عموم، وألف ليلة وليلة خصوصاً يتعلق الأمر بتفاعل نصي يتجاوز التأمل والتساؤل إلى التحويل الذي يتراوح بين المعارضة والقلب ويتبين ذلك من خلال الإشارات لتسمية:

تبع السارد محمد بن شهرزاد عن الحكيم، «أرحو من سيدي كبير المؤنسن أن يشرح لمولاي نبي في هذه السن المتقدمة من عمري - لذي أقمي أن يعول في خدمة لأمر - لم أعد قادراً على الإمساك برأس الحية» (الرواية، ص 6)

السارد، الذي يُنسب إلى شهرزاد والذي كان يؤدي مهمة الخاكي المسلي للأمرل كما أنه أُعيد إلى الخاكي مرعما بعد أن حاول التخلي عن مهمة الخاكي المسلي للأميرال في ذلك قلب بصورة شهرزاد التي كانت تتحايل على الملك لمصلحة الخاكي

- انتحلي عن المقدمات التقليدية للحكبات يقول.
«تند أدركت أنه من الأحسن أن أتخلي عن بعض المقدمات السابقة، بالرغم من كونها هامة، وأن أدخل في ما أسموه «صلب الحكاية»» (الرواية، ص 12)

لنتم الخروج من الحكاية إلى الواقع، وتصبح الحكاية واقعا فعليا، من خلال ما يحكىه محمد بن شهرزاد، والخزيرة التي حكى عنها هي حرية واقعية وسيكون مصيره بعد الخاكي الذي إليها قتل أن يتم فيه حكم الإعدام. ليجد السارد نفسه في ورطة «هل حكيت ما وقع أم وقع ما حكيت» ماذا يستطيع السارد أن يعرف عن نفسها وعن خارجها إذن؟» (الرواية، ص 53). «أخلق حكاية يصبح شخصية من شخصياتها. «ما حدث لمن سبقني يحدث لي الآن، إنني لم أعد أختلف في شيء عن حميد والأحرين.» (الرواية، ص 54) ليدخل في حوار مع الحكاية التقليدية بالعارضة بالقلب، فشهرزاد كانت تعاني من ورطة قبل الخاكي، والحكاية هي التي أنقذتها من الملك على صول الليالي، بينما السارد وقع

في ورطة بعد الخاكي، إذ كانت الحكاية سبب لتوريطه وفيه

شهرزاد في ألف ليلة وليلة هي التي كانت تسمى الملك، وتدفعه إلى متابعة حكاياتها بطريقة جديدة تلهي الملك ونسيه، وتؤجل مصيرها وتطل من عمرها، أما في الرواية فالأميرال هو الذي يدفع لسارد إلى الخاكي مرعما، «الحكاية مائة لحمد بن شهرزاد مائة ومثل لأنه لم يعد قادر على الخاكي».

في ألف ليلة وليلة كان الخاكي أداة لتأجيل الموت، فكلما كان الخاكي يتحدث شهرزاد عن الموت، وفدها إلى الحرية، أما في عن العرس فقد قتل الخاكي السارد إلى الخاكي، فكل سعيد حكم الإعدام فإذا كانت شهرزاد تحكي سعيد. فإن السارد محمد بن شهرزاد يحكي يموت.

في ألف ليلة وليلة، انتقلت شهرزاد من الحديث عن مشكلتها ومصيرها، الذي كان محتوما، إلى سرد حكايات متنوعة لا علاقة لها بها يتدخل فيها الواقعي الخيالي والأسطوري. أي أنها انتقلت من الحديث عن واقعها وورطتها ومازقتها إلى الحكاية وغايتها بينما انتقل لسارد في هذه الرواية من الخاكي عن لعبير إلى الخاكي عن ذاته، أي أنه انتقل من خارج الحكاية إلى داخلها في رأس الحكاية حكى عن الغير وفي دليلها حكى عن نفسه. يقول «أوكد

مرة أخرى نبي لا أنسلف، ولما أحكي، أحكي فقط (أرونة، ص ١٦).

الحكي في هذه الرواية محنة، وحكي عن المحنة سوء. في المقطع الأول أو الثاني: نصي لأول يعاني السارد وهو يحكي عن العير ولو عبر الخيال، لأنه مرغم على ذلك بعد أن استقال من مهمته، أما في المقطع لثاني فإنه يحكي عن محنته ومفاهه بعين العرس.

يتعلق الأمر بتفاعل نصي يقصي إلى صوب الحكاية من الدخل، يهددها بالتمرد عليها، ذلك التمرد الذي يقود إلى بناء «حكاية» جديدة تريد أن تكون روية، معالجة قصصا شكلية، عبر سارد / نص إشكالي.

2 المعارضة بالقلب والتحويل: الساء

إذ كان التفاعل النصي في القسم الأول سأسس على التمرد الذي يحترم قواعد الحكاية التقليدية، مع تعبيرات بسيطة، فإن التمرد في القسم الثاني يبلغ مداه، فصيح أمام نصين مختلفين شكلا ومضمونا ونسب ذلك من خلال الإشارات التالية.

- اعتماد سارد واحد (محمد بن شهرزاد) في الدين، مقابل تعدد الرواة (محمد بن شهرزاد، محمد اسفال، المهدي السلوقي، الولد الصالح) في الرأس؛ دبل برأوي واحد ورأس برواة متعددين.

تخون محمد بن شهرزاد من رولا علاقة له بالأحداث إلى نص رواي مشترك في الأحداث؛ بطل «سارد» وشكاي، بلعة جورج بوكاش، بطل «دون مسد أو صهير» بيس سب أو ساحرا؛ يقول السارد: «أفند يدي، كمن يمسك به يده، لا أمسك بأية عصا أتكمن عليها أو أمش بها» (لروية، ص 84)، على عكس أبطال الأماطير والحزبات والسير لشعسه بدين كانوا مساندين من قبل قوى عيبية أو قوى سحرية.

تركيب

يتعلق الأمر بولاده «روية» بالانتقال من عالم الحكاية وطقوسها والمرد عنها من لداحن إلى لرواية. ومن الحكي إلى السارد، ومن الحكي لبعده عن الأحداث إلى السارد البطل المشترك في الأحداث لبطل الإشكالي لدى لاسد له. الروية بحث عن صيغة جديدة للسارد لروئي، انطلاقا من التأمل في الحكاية ومبادئها، وقلتها وتحويلها، إلى رواية.

الإحالات

- 1 - انلودي شوموم عين القرمس مشوريات دار الامان، لرباطه 988
- 2 - سعيد بقلير ، مفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي، البيضاء بيروت،
ط 1987، ص 37
- 3 - سعيد يعطير، الرواية والثلاث السردية، المركز الثقافي بيروت / البيضاء 1992،
ص 30
- 4 - عبد الحميد عقار، الرواية انقويية. قولات اللغة والخطاب، منشورات مدارس،
الدار البيضاء، 2000، ص 40

الجدل الصاعد وتوليد الحكاية
في شجر الخلطة

تتأسس نظرية لثل الأفلاطونية على تمييز من لعالم
المحسوس ولعالم المعقول العالم المحسوس وهمي ومتغير،
وهو صورة من عالم المثل، ولا يمكن أن نتج بصدده معرفة
يقينية. أما العالم المعقول فهو الواقع الحقيقي وهو ثابت لا
يتغير، يتضمن المبادئ الأبدية والكاملة لكن الأشياء
الحسنة موجودة في عالمنا

تسعى كثيرا هذه النظرية، وخصوصا في مثال أسطورة
لكهف⁽¹⁾، في قراءة رويته شجرة الخلاطة⁽²⁾ وذلك للاعتبارات
تالية:

أولها: كون الرواية بمثابة محاورة أو حوار كبير تتأسس
تسلته بين شخصيتين حول مجموعة من القضايا: أهمها
قصية الأسماء وعلاقتها بالهوية والأصل (سؤال الهوية)
وعلاقتها بالكيونة وهي قصية بدو فلسفية. ولكون
المحاورات السقراطية غالبا تتناول بالحوار مفهوم شائكا
ساعية إلى تحديده أثناء الحوار، في قالب يحكمه التهكم

ونهرور الذي يعصي إلى الخلاء لأوهم هذا من ناحية
العامية للمحاورات

وأنها وعلى وجه الخصوص، تسعى الرواية من
جانب إلى إزالة الأتعة عن الواقع الذي يعيش
لمتخاورات، والصعود من الواقع الوهمي والخرافي إلى الواقع
الحقيقي لمختصين الذي يوازيه الصعود من عالم
الأسباح والطلال إلى عالم المثل والواقع الحقيقي في نظرية
المثل الأفلاطونية

إذن، تتفاعل الرواية نصياً مع محاورات أفلاطون، من
جانب كونها تحدث شكل المحاورات إطاراً لها من جهة،
وبحسب النهج والهرن أسلوباً ناطقاً لها من جهة أخرى
كما اتحدت من الجدل تصاعد رؤيا موجهة ومؤسسة بها

1 - الحوار وتوليد الحكيم

تتأسس الكتابة الروائية لشجر الخلاطة على الحوار
السقراطي الذي يعود إلى أفلاطون، وكان يظله سقراط
الذي كان يتظاهر بالجهل، ويسأل الناس المقروص فيهم أنهم
يعرفون (قصصاً، معلمون، رجال دين، عن بعض القيم،
ليستخلص حقائق ذات طابع مثالي كلي) مفاهيم من مثل
الحب، الشرف، العدالة، الجمال). كما يتأسس الحوار
السقراطي على البحث عن الحقيقة وتوليدها من الحوار.

لا «دعاء» أملاكها⁽³⁾ وذلك غير مستقر لخصيص، وجبارة
على إبداء رأيه⁽⁴⁾ مما جعل الرواية بمثابة حوار كبير، ينه
باحث، أو محاضرة، تدور في بعض الأحيان وكأنها ثرثرة أو
هذا بل، لشخصيتين محوريتين مصغرتين شيش كتاب مجاز
في الأدب العربي يشتمل سائق، يهودا، والخيالي الخلفي
دكتور في الفلسفة معطل ومشغول جسدياً، بسؤال النهج
والهرن، لكنه في العمق حوار جد باقش قصدياً وشكالات
اجتماعية، تدور في بديهة ناهية لكنها مع تاعني الحوار تتحد
بعداً فسمياً، وخصوصاً مشكلة الأسماء والهوية، لأن الرواية
ترهن على جعل المواضع حدية تعالج نهراً.

يسترس حوار بين الشخصيتين، وتسمو معه بقضايا
والاشكالات والمعارف التي يعيشها، مما يؤدي إلى توليد
مجموعة من الحكيمات التي تتولد وتتسعى عبر سؤال
دخول الحوار

حكاية موظف الحانة المدية أو كما سمى شيش
كتاب الحيوان لأسفلوري المسح للأسماء (حكاية الأسماء
يسأله الخلفي كيف ذلك؟ (الرواية، ص 17) فحبيب
شيش كتاب، «ذهب عمي ووالدي يطلب كل واحد منهما
دعوتاً للحالة المدية كان والدي أكبر من عمي لذلك
كان أول من توجه لموظف بالكلام بعد أن قدم جميع
الوثائق وشرح المطلب وسمعه الموظف، قال والدي نحن

معروفون عند الجميع ومن مرن بولاد الدلائي الاسم العائلي الذي يريد الدلائي! صحتك لوطف وهو يعرف شيش كبات! تم كتب في اسجل نام لاسم العالم شيش كبات! والتعت نحو عمي متصنعا الجذ واسسه وأنت أبو قرن! (الرواية، ص. 18)

- حكاية شلل وطفلة وعرة الخيلالي الخلطي المرم عرفة بيس هذه شهور عديدة وحين أردت الخروج منها وحدثني معمد (الرواية، ص. 39)

حكاية شامة التي أصبحت سعيدة "وسعيدة معها أكالورنا فقط في العيوض التجريبية. واسمها الحقيقي ليس سعيدة... اسمها شامة. واسم أمها شامة واسم جدتها (الرواية، ص. 83)

- حكاية الشيخ المعطي الكمنحة الشخصيه الوهمية التي احتلقها رقية، يقول: "هيات معوز شايا ثم قصت علي الحكاية كما يبدو أنه عاشتها مع أختها، رقية، احترعت رقية شخصية اسمها المعطي، اكرت وصيحا لسجله في اسجله المدينة، اختفى الروح كسر الابس، صدرت رقية، طيله حمسين عاما تخرج على الناس في إحدى شخصيتين شخصية المعطي الكمنحة وشخصية رقية الحرره (الرواية، ص. 119)

- حكاية حادثة الهوندا في عقلة مني تراجع سائق

يحافله إلى الخلف، حيث كانت الهوندا واقعة بسرور الله، ألقها باخاطط، علقها هناك كما يعين مصق! (الرواية، ص. 99)

حكاية لعجور رحمة لتي دعت باسم رقية "ننمسن دعت امرأة اسمها رقية، أعطي بها اسم رقية، شقيقة لرحمة، جاءت من الرحمة هاربة من زوجها بعد أن أصيب ب سرطان لثة، بقيت صدرها كما يقول رحمة، وماتت مجهولة الهوية فتبرعت رقية الحقيقية بهوية جوف من القصحة (الرواية، ص. 121)

- حكاية شقيقة رحمة التي جاءت من الرحمة هاربة من زوجها بعد أن أصيب بسرطان لثة امرأة التي ماتت مجهولة لهوية "ورقية خقيقيه

حكاية تعلم الجيلالي الخلطي، التي كان ورده المعطي كمنجة "قيل به عس علم يكن حصولك مد أن دخلت إلى المدرسة - هو الذي كان يبعث إليك الكتب والدفاتر والملابس وهو الذي كان وراء حصولك على جوار السفر ولجنة إلى الخارج (الرواية، ص. 158)

هكذا كان الحور هو الموت للمرد بل والدظم له والحامل له، فكنت كل الحكايات عبدة عن سترحات تشخصه تمتع من لذاكرة والمرنى، يحمرها الحد الصاعد ويغني يحداثها التداعي يدفع إليها الحور لشتاك بين

الشخصيات الرئيسية وكانت كذلك بمثابة إهداءات لبعض القصص التي طرحت للنقاش، خصوصا مشكلة الاسم والهوية، فكل الحكايات نرسا لها علاقة بالقصص الكبرى التي تافسها الشخصيات، وهي قصة الأسماء، بتداء بحكاية موظف الحالة المدسة وصولا إلى حكاية المعجوز رحمة. وهذا يقوم بيلودي شغوم بتوظيف الحكاية وسخبرها ليجعلها عنصر ابديا في العمل الروائي

2 الهري ورصد المفارقات

تعال الأسلوب الذي اتبعته الرواية وهو الخوار السقراطي الذي يتأسس بشكل كبير على انتعاض المفارقات. كان لابد للرواية من رصد مجموعة من المفارقات التي صادفت وتصادف كلا من خيال الخلفي ومصطفى شيش كتاب

أول هذه المفارقات أن الشخصيتين مصطفى شيش كتاب والخيالي الخلفي متقنات، الأول حاصص على لإجارة في الأدب العربي، أعصه البطالة على أن يصح سائق هوندا، والثاني حاصص على دكتوراة في الفلسفة بباريس، يعيش البطالة والعزلة والشلل، بعد محاولات كثيرة للبحث عن عمل. ومن المفارقات أنه توصل بخطاب من إحدى الكليات ليعمل أستاذ مساعد في شعبة الدراسات الإسلامية (الرواية، ص 39) يدل أن يكون أستاذ الفلسفة. يؤشر ذلك على مفارقة كبرى وعلى نوع من الإدراء بالمعرفة وعدم

حرام التخصصات العلمية، وعلى الاستحقاق بالمؤهلات العلمية، وعلى عشوائيه لتوظيف. وهذه مظاهر مستوحاة شكل كبير في مجتمعنا الأمر الذي أدى إلى شيه يقول مصطفى شيش كتاب «أناك خير سعيد كهذا فتصا بالشلل» (الرواية، ص 40) وهذا الخواب يحمل بدوره مفارقة وهي أن البطالة تدفع بالإنسان إلى فعل ما يستعده

ثانيها مفارقات احتياد لأسماء بعائيه وعشوائيه يقول السارد «أفصو أنه من تصائح حالة مدسة في العرب» (الرواية، ص 17)

ثالثها مفارقة ردواحية لغة يقول السارد «هو يص واحد من مردوجي اللغة المريص» (الرواية، ص 20)

رابعها عدم تصايط الأطباء بقول السارد على ساد أحد الشخصيات في حديثها عن أطباء القطاع لعام «تقصصهم سيات للعلاج أو يعلمهم ترتيب لأستقياب» (الرواية، ص 36)

خامسها عدم إقبال لصاعه. يقول السارد «مع أن بطارب هد الوقت مثل بطارت السيار خديدة» (الرواية، ص 99)

3 - لجدل الصاعه

فضل الخوار والمير في مهوره يقوم كل من احيلاي

الخلطي ومصطفى شش كب ساجدل الصاعد الذي
سيقصي بهما إلى الخروح من الكهف لذي وحدا غسبهما
فابعين فيه كهف لإعاقه والعزلة والهداية، ومن عالم الأفعنة
الذي سبجه الواقع المحيط بهم وتشكل الهوى ذلك المسار
الذي يعزل عدم الظلام عن عالم لنور العالم الحقيقي،
وأثناء السير والحوار الذي جرى بينهما تم إزالة مجموعة
من الأفعنة، وخصوصاً أفعنة لأسماء، من خلال الاسم
الذي ذهب الخلطي الخطي بريارته وهو المعني كمشكلة
والذي كان مجرد اسم وقبع كنت تحمله رقية تحورا لمشكلة
المعنى، ومن يكن له وجود في الواقع، نقول «لا تستغرب
أناس كثيرون لهم أسماء في الحالة المدنية ولا اسم بهم في
الواقع» (الرواية، ص 17).

بدنك، تمثل شخصية الشيخ المعطي لكمنجة الضاع
أو طلال الكهف، وهي ظلت شخصية الخلطي حبيسة له،
لأن حكاية المعطي كمشكلة كانت مجرد وهم والتي كانت
مغاية حدث كشف لهما وهم الواقع الذي كان يعيشان فيه
وكذلك حدثه لهونا أو اصطدامها بالخافلة كانت بمثابة النور
الذي يصدم الصاعد من الكهف ليكتشف أنه كان يعيش
في أوهام، طلال والأشباح مما يحتم عليهما الخروج إلى عالم
الواقع، للاستعانة من وهم المعرفة والثقافة وأشهاديات. فلهذا
عليهما بذلك البحث عن الطريق الصحيح، والواقعي وحده
في آخر الرواية.

«أنت متأكد من أن الطريق هذه لمرة تؤدي مباشرة
إلى الهوى؟»

مؤكد. هناك منحرف واحد فقط -
أي منحرف؟

تجمع للحاميين لعطلين!
- بأحده!

بأحده! (الرواية، ص 126)

أنه، لتوقف وأمام الصدمة برول لأفعنة وبرول لأشباح
والصلال ويظهر الواقع، ويخرج الخلطي من حكاية إلى الواقع،
من حكاية المعطي إلى واقع هذه الحكايات، ومن الأسماء إلى
الواقع فالحكاية تمثل عدم لطلال أو الكهف الذي كان
عشقه الخلطي، ولصحة شكل بخلاء أوهاامها ولجلاء أوهاام
الخلطي يخرج من عزلته ومن إعاقته وصعدا لهونا كان
كذلك هو حدث الذي أفق شيش كب من وهامه

تركيب

تتأسس رواية شجر خلاطة على أسلوب المحاورة
الأفلاصوبي، وعلى تنهكم السقراطي الذي يتبع معحو
الأوهام وإزالة لأفعنة عن الواقع المرئى ورصد مفارقاته في قالب
تهكمي، وجعل الشخصيات تخرج من أوهام كهنا إلى الواقع
الحقيقي إنه الحوار الذي يؤدي إلى توحيد الحكمي، وتسمى السرد

1 - التي يعتبر فيها أملاحيون الناس الذين لا يعرفون لا العالم الذي هم يتصورون
الحسنة بمثابة سحرة فقيدين منذ طفولتهم و حتى كهف تحت الأرض معيون
باعتلا، لا يستطيعون الخروج من أماكنهم، ولا رؤية أي شيء سوى ما يقع أمام
أنظارهم ومن ثم نعلم ما أسميت عن بعد نصي، من موضع عال ومن سار
السجاء طريق مريض وعلى حول الطريق جدران يوجد عليه بعض الأسماء
وهؤلاء السجاء لا يعرفون إلا هؤلاء تلك الأسماء معكم داخل الكهف والتي
يعتقدون أنها هي لأسماء حقيقية وهذا جحر وأعدا من هؤلاء السجاء
ومعهم على الطريق إلى الأشياء المصنوعة بواسطة حمار فإنه سيجر عن رؤية الأشياء
التي كان يرى طلاله من قبل، ويريد أن جوع في الكهف وبعد ذلك مرعه عن
الخصي في الطريق الصاعد فلا نركه جس بوجه الشمس سيألم في لسانه
لكن يبدأ في تعود تدريجيا على التروية خارج الكهف مع السدي بر صلا
الأشياء، وانكسار في الماء ومع العودة يستطيع أن يرفع عينه يرى لأشياء
داتها والسجاء والسجاء والأحرام السجاء وحبر الشمس بعد ذلك حبيب في
مستراح أن الشمس هي أصل الفصوص والسجاء وهي مع الفصوص والإبراك
والرؤى وسيأكد أنه وصل إلى الواقع الحقيقي وأن المواقف السدي كان فيه هو مجرد
أشباح وطلال وأملاحيون، كتلة المجموع، ترجمة نواد ركنيا، الكتاب عني
الطبعة والنشر 1968 ص 246-250

2 المينودي شعوم، شجرة الخلافة، دار الأمان، ط 2، 2001

3 Bakhtine La poétique de Dostoevski éd. Sarril, 1970, p. 55

4 - lina p 155-156

التركيب السردى في خميل المضاجع

يوصل المبلودي شعموم في خعمل المضاجع¹ بعميق
التفاتته إلى الواقع اليومي، نسي دسّتها في رواية شجر
الخلاطة، يصرح أسئلة حول ما يدور في حنة لمسكوت عنه
والحميمي، دون أن يتعلّق عن الحب الأسطوري وشكائتي
الذي رسّخه في تجاربه الروائية الأولى ليجمعه يتفاعل مع
إشكالات ليومي وتناقضاته ويضيقها

1 دلالة العنوان

تخيّل كلمة حميم على الحجب والأسرار والأفئدة، وتخبّر
كلمته لمضاجع على ما هو حميمي، مرتبط بالذات ولاحتلاء
بها بعداً عن الأنظار لتحاول الرواية تحاور الحجب والأسرار
والنها، و«شجر غيب» ما هو داخلي، عبر لمصيح بإراله
الحجب، وبمها من خدنه لمسكوت عنه إلى حانه اشكل
العويص الذي ينقلب حلاً عبر لوح أولاً، وعبر لاستيهام
ثانياً، والحوار والنقاش ثالثاً، والبحث المطري رابعاً

2 من الوجدانية إلى العيشة

علاء محترار رجل متقاعد له سكن وروحة وأساء صممو

مستقبلهم وحصلوا على مداخل مهمة لكن الروجة
شملت بخدمة الأولاد، فترتب عن ذلك سيئات وهمالها
له (الروح) فوجد علان مختار نفسه معزولا ووحيداً وروى
في عهده صغيرة (كانت حماماً) يقول «قد أموت في هذه
العرفة، أحتق أو أصاب بسكتة فليبه، من غير أن يدري
بي أحداً يسكت القلب؟ تحتق الرثان؟ لم لا فلا هو،
ولا إحساس في هذه العريقة؟» [..] وصار يسميها «قصر
المحلاة» (لرواية، ص 153) كما يستكع في شوارع،
ويرغمي في أحضان التبه والسير، فيهرب من وحدته إلى وحدة
الكأس مطيلاً لكوث في البادي يقول بسرد «ثم تأتي
اسماء فيجد نفسه في المقهى مع الجماعة، ثم يأتي الليل فيجد
نفسه مع الجماعة في البادي، ثم يعود إلى البيت سلوم نفسه
وشتمها فيعدها بالهزج القريب، ثم يأتي الصباح فيعلن
دائه ويشترها بأن هذا اليوم هو آخر أيام الوحدة، آخر أيام
الجمجم «الجمجم أن تجد نفسك، كل يوم، ولست في عديدة
تكرر ما لا تحب، ما لا ترصده، فقط ليس غير!» (الرواية،
ص 155-156) فكان البادي بالنسبة لعلان والأصدقائه
مكاناً للروح والسميس عن دوائهم، وفرصة لطرح الأسئلة
والاستفسارات «لماذا تفرق زوجاتنا في المطبخ وعرق نحن
في الهموم؟» (الرواية، ص 180) ومحاولة إيجاد أجوبة
لأرمتهم

يتعلق الأمر بطل إشكالي يبحث عن قيم مفقودة، معه

جورج لوكاش فيخرج نفسه ومنكبته ومشكته أعتاله من
خير بصمت والأفقه والامتنار يجعلها تظهر في لطح
وتحور سدة جميلة إلى فريده يصيط ويحول نفسه من
علال مختار إلى علي لرماني وتتحور مشكلته إلى ظاهرة
اجتماعية ونفسية تطبت مجموعة من انفعالات الطرية
واللغزات النمسية

هناك، الكثير من المشاهد التي تكرر نفسها في الروية
وحصوص مشاهد البادي رفقة الكأس والأصدقاء، ودور
علال مختار في حقة مفرغة، هذه المشاهد تؤكد عشية حياته
ولا جدواها وفعل لوحداية الوجودية الذي هيمن على
الرواية تلك لوحدة التي تصرب مجدورها إلى طولونه
يقول «أنا وحيد يا أخي، وحيد أبوي لله يرحمهما، كنت
دائماً وحيداً، لم يكن لي من رفيق سوى لمصره اشارفة
ولكنك الأعرج امره، وفي لمصره كنت وحدي»
(الرواية، ص 259)

تقود لوحداية لشخصية إلى الاعتراف، إلى حياة
فوصونة، ملبثة بالمشافعات؛ فعلا، مختار يصلي ويصوم
ويشرب حمراً، متزوج وله أولاد، لكن لا أحد يكلمه في
الترل فبعد نفسه في عربة بين أهله، فيتحول ست،
الحميمي عادة، إلى سجن، وتتحور المفاهيم والشوارع
موحشه إلى أماكن بالأفقه والتحرر من سجن الأسرة.

تنمى اللغة في حمل المصاحح متعدد كبير بحسب
 انسان والوظيفة التي يصفطع بها داخل الرواية، فوجد
 طبقات من اللغة، تراوحت ما بين لغة استيهامية تعبر عن
 نظوية، ولغة سردية تحول تسع عبثية حياة علال مختار، ولغة
 موحدة فاصحة بالمسكوب عنه في هذه الحداثة، ولغة نظرية
 تتعالى إلى مستوى التحليل النظري والفلسفي للمشكل،
 إذ كان لا بد للرواية أن تقتحم المجال النظري والفلسفي،
 فكانت تتحلل السرد بعض التحليلات النظرية، بمحور النص
 إلى أطروحة حول مشكلة الوجودية

على غير عادة اميلودي شعوم تحصر اللغة الدارجة
 بشكل لافت داخل حمل المصاحح، وهو حضور له ما يبرره،
 لأن الرواية تعالج قضايا حميمية لصيقة بالمجتمع، فكان
 لا بد من حتمية لغة فريفة تستطيع التعبير عن ما هو حميمي،
 داخل وحداني، حضوره أثناء البوح، من قبيل بوح روضة
 علال المختار، الذي استغرق أكثر من ثلاث صفحات ومحا
 حاء في بدايتها «أومالك سيدي علال، أش عمدا لك،
 فاش صريالك، امين احركاك أوباش؟ فضحتينا فاردوبو،
 فاصحنا فالعالم بأسره، مالك أخويا مفترجا فاحوريل بلا
 احيا بلا حشمة» (الرواية، ص 261-262)

كانت دريعة السرد هي مكلمة هاتمة من رحل
 مس (علال مختار) تُنشئ برنامجا داعيا، وتُسقط مديعة
 داحقة، وتسقط جدرا من المصمت الاجتماعي عن مصاب
 حميمية، عادة ما يتم المسكوب عنها.

يتم تكسير السير الخطي للسرد لمعارف عنه، يعدو
 شبكة مدحمة من انتقادات بين الأسطوري ولوافعي، بين
 الماصي الطفولي وحاصر الشبح، بين لا يهمني وانو قعي،
 بين الحكائي والنظري

ومن هم خصوصيات السرد في حمل المصاحح افترابه
 من السرد السير ذاتي، عبر لبوح، بالإضافة إلى خاصية
 التركيب السردية.

4-1 البوح السرد ذاتي

تقترب حمل المصاحح من السيرة الذاتية، أصلا فامر
 الحرق الذي يقوم به علال مختار بتدخله في برنامج لا يهمه
 «لا نحف من مشاكلك فهي عداؤك»، ومن خلال حلقة
 كانت محصنة لمعاطلين، ويشرح مشكلته. يقول السرد
 «وظهر صوته من جديد، قدم من طلعات خالكة خرق
 برودة تلك الليلة في غد أو لا صلاة مشكلتي أن لا أجد،
 في البيت، يعبني!» (الرواية، ص 98) فيفصح بيته على

أنموذج الإداعة، تلك الألفة التي مستطعم حيوط الرواية التي
تبدو متشابهة، وتوحد بين مجموعة من شخصياتها.

سيدة جميلة المدعة العريقة في وحدانيتها منذ زمن
طويل وتحبها سرتها الإذاعي

- النقيض المعجور الذي رفض أن يقطع الخط تصام مع
علائل مختار

- رفقاء اسادي، المهدي، المكاف، المصطفى، محمود،
الذين يعانون الوحدة يدورهم

وذلك عبر السوح الذي تسلكه هذه الشخصيات،
والذي يقودنا إلى التفاصيل الخاصة بشخصية علاء مختار،
والشخصيات التي يتماهى معها (رفقاء انتهى)، فيعمل على
نعيه شخصيته، ويفصح وضعه داخل أسرته الصغيرة عبر
برنامج إذاعي. و «يشتر عسيلة» عبر الأثير

4. 2 التركيب السردى

تقوم الرواية على التركيب السردى، إذ تتجاوز فيها
محكيات تتفاعل فيما بينها، تتماهى، تصبى بعضها البعض،
ولا يمكن فرائها إلا ضمن هذه العلاقة التداخلية. محكيات
دات مرجعيات مختلفة، أسطورية، يجعلها السارد أصلاً لكل
المشاكل. «هكذا حدث أول «زواج» في هذا الكون» وحصل
أول «طلاق»، حددت طبيعة «الزواج» وطبيعة «الطلاق»،

وعن هذا الأصل نشأت كل «خروب» الأسرية «(الرواية،
ص 170) كما يؤصل بالوحدة الإطلاق من لأسطورة
«الذي يجمع بين هذه المرأة وهذا الرجل بين لوحدة»
وقد قرأت «وهيم» فأدركت، وقرأ «غاية وأسوأ» فأحسن
بذلك، عند اللحظة الأولى، من غير أن يعيد السراة»
(الرواية، ص 141) ويقوم بدور شويبي يدفع القارئ
إلى التساؤل عن حكاية علاء مختار صاحب هذه النصبة
الكبيرة: «كيف وصل علاء مختار إلى عبي لرماني، إلى
هذا الحد من «نور» و «العنبوس» لماذا دفع السماعة تلك
للينة ليدخل في الخط من جديد؟ لماذا أصر على أن
يدخل في وحشية تلك المرأة عبر ابنته؟» (الرواية
ص 142-143) تمنح الإساءة الأسطورية مشككة علاء
المختار بعدا كوي عبر الانتقال من ما هو كومي (الأسطورة)
إلى ما هو حاصر (مشكلة علاء مختار) وكانت أمام قصة
واحدة تكرر بتلوسات مختلفة

وتعصر إلى جانب المرجعية الاسيهامية، من خلال
لاردواجية التي يعيشها علاء مختار مع طله عبي لرماني.
ليعدو السرد بعد جادا له قواعد التي تنظمه

كما توظف الرواية الخطاب الضري انطلاقاً من أسلوب
المحاصرة، والرسائل العلمية؛ من ذلك رسالة صديق محمد
مختار (ابن علاء مختار) الذي يحاول مساعدته على تحليل
مشكلة والده «تسألني» تصديق العزيز عن رأيي فيما

حدث لولذلك» (الرواية، ص 159) الرسالة تسمير لتحليل
طري مشكلة الوجدانية وتحليل كذلك لشخصية علال
مختار. وما جاء فيها: «أول أن أكون قد ساعدت على
فهم جانب من سارك السيد علي الرماني - معجز الجسمي -
التأنيث، فقد يس الحسن أو التسامي به، أي تطبيق زوجته
معنوية، بعد أن ظننها ماديا بأن يجد له بيتا خاصا داخل
البيت. » (الرواية، ص 219)

والمقالة الصحفية مثل معالة «نهاية أسطورية» بخصوص
الذبة قرية طيط، وقصة الرهن للدكتورة ليلى المحاسي.

كل هذه الخطابات تؤكد أن المشكل تصحح بشكل كبير
وأصح يتطلب حلا من قبل أهل الاختصاص

لا يسم إدراج الحكايات شكل عقوي وإنما لإبرار المفرقة
«قلنا كان الساس يتزوجون بالطرق التقليدية، وكانت المحبة،
وقد يأتي الحب من العاشرة [.] كان المعروف من المرأة
والرجل يسود لفترة من العمر أو طوال العمر، التواد،
الواجب، العناية، العفة، كبر الدات، الحشمة. » (الرواية،
ص. 202)، أو لإضاءة حدث أو شخصية كحكاية دخول
سيدة جميلة إلى الإذاعة (الرواية، ص. 117 وما بعدها)

شخصية علال مختار متعددة، تنماهي مع شخصيات
أسطورية كـ «نور» و «ألفيلوس»، وشخصيات مستعارة، علي
الرماني. يقول السارد: «وفي سريره يتصور علال مختار
أنه هو الظل، ظل علال مختار، ذلك الظل الذي مسسه

«علي الرماني» (الرواية، ص 166) و«ع. م.» يقول السارد
«كيف تأتي أن «ع. م.» علال مختار، والذي الذي وقع
«وهمة» باسم «علي الرماني»، وكان يكلم بعض لاسم في
برامج «لا يحف من مشاكلك فهي عدوك» أياكول هو العتة
«ع. م.» التي كتبت معال «نهاية أسطورة»؟ لن أستقرت مع
شيئا بعد الآن» (الرواية، ص. 1250)، وشخصيات وقعية
محمود، المكاك، المصطفى، لمهدي، سيدة حميلة، لتقي
«لعجور يقرب أحد لقاء المادي» «الحا حمسة وعبر سح
من مصباتنا؟» (184)

لسهول الرواية نهد «الصيغة إلى مجموعة من الحكايات
المتعالة فيما بينها، ونصنعة لبعضها البعض، لتتأخر داخل
مفهوم التركيب. لمردي

تركيب

هكذا عمل حميل المضاجع، ما هو حميمي وجداني
خاص ومسكوب عنه يظهر في السطح، ويعبر عن داته،
بطريقة سرية محكمة بالتركيب السري بين حكايات
دات مرجعيات مختلفة وقعية أسطورية واسسهامية وعبر
المراجعة بين اللغة العامة دات لشره الحميمية لبوحية
الفاصحة حياء، والمتهمكة حياء أخرى، والملعة العامة بسونتها
لتحليلية والنظرية التي تفوق في الواقع وتندمس في
مسئلته وتفكيكه وإعادة بنائه

تعرية الواقع، التعدد اللغوي
وتغير لشخصيات
في نساء آل الرنداني

يواصل ميلودي شعوم، كما في ختمل المقام، لبحث
عن الكسوة والإلهات للمسكوب عنه والنهمش والمقصي،
يد يبلغ هذا البحث أقصاه، فيحتبط بواقع بالخاصي والوحدان.
وسلع لاحتلاف الدروز في روايه سناء آل لريدي¹ التي
ربأيا أن ننزلها من خلال ثلاث محاور لسم (Theme)،
بلغة والمحتويات

1 - البحث عن الكيونة ورألة الأتعة

تطلق الرواية من صورة الارحام سنج شواطئ بالدر
السيضاء، إذ تتحرك الذاكرة وتبدأ النساء وبدأ سرمد
الطلاق من لغوصي ومن طوط طوط وماروط ويبدأ علي
لريدي بانسوح والقصص، فضع م عاشره وما يعيشه من صراع
وتهميش، بالرغم من اتعم وكثرة الشهادات التي حصل
عليها

يعيش التهميش شامل من قبل الكن. من الوطن
من الأحت والأخ، بدون مأوى وبدون عمن جرب الهجرة

لكنه فئس، ولم يستطع التأقلم مع جو العرب، على الرغم من رواجه كولومبية، وانجابه منها، لكنها طرده لعود إلى الوصل بفرسكات قليلة يحاول أسبش في الذاكرة، ويؤصر لوجوده، ويبحت، عبر ذلك، عن الواقع الحقيقي وعن الكيومية السفلى. وعن هويته المشتتة

من حلال لاردحام في ملتقى الشوارع السبعة طوط طوط وباروط) تتساءل الرواية ومعها السرد «هل نزعتم يوما أقمعتكم، أعني أصابعكم، وواجهانكم؟» (الرواية، ص 8) لتعلن عن هدفها وهو إزالة الأقعة ولأستار والحجب وإظهار العالم في عراته وكسوته، مزيلة الأصابع ولما كياح، محاولة الفصح وتجريد الشخصيات من أدوارها، وحررهم من مسرح الواقع إلى واقعها، مدفين، إلى كيومتها لأصليّة، لسلع عبء الاحتماء والظهور ذروتها، وتدحل إلى اسكوت عنه، ويتداخل الواقع مع الخطيئة إذ تظهر الشخصيات واقعا وتخفي آخر. ويعمل السارد على إزالة الأوب والإبقاء على الثاني، مثلاً أحمد وعبد السلام وجمان والمكي يصلون معاً صلاة المغرب ثم يتفرقوا حوالي ساعة ثم يعودون للقاء من جديد ليصلوا العشاء وليسهرأ معاً في حدود احتادية عشرة فذهب كل واحد منهم إلى بيته بعد أن يكون أولاده قد نمت. [...] أما ما يفعلونه خلال تلك الساعة التي يتفرقون خلالها بعد صلاة العشاء فإنهم يعتقدون في أن لا علم لأحد من العامة بذلك، غير أن حميدة يؤمن إيماناً راسخاً بأنهم يتفرعون

لخيلاتهم ثم يدخلون إلى بيوتهم» (لرواية، ص. 33) الأمر نفسه بالنسبة للشخصيات الأخرى، بوحمة وحميدة وعباس، الذين يتفرعون لشرب الخمر بعد صلاة العشاء كما تعمل الرواية على مساءلة الواقع المهيء بالناقصات يديه الدار البيضاء الذي يخفي الجوع والفقر والتكسع يقول: «تبدلت السمات في كل من شوارع احسن الثاني وعند يومين ولزفصوي سابت طلائعية، مدهشة، عرشة، بوحى بالقوة بالعمى لعاش بالشفافية، بخدم استوحش، بالربعة في السافس على استعراض الحاء، على ابوحجات، الحاء الحقيقي أو الكادب، الجده المحلي والمزود، الحاء انشخصي أو المستعار» (الرواية، ص. 5).

هكذا، تصبح أدم ثنائية الوجود والموجود بلغة هابجر، أو الواقع ولطوية، وما يترتب عنه من ثنائيات أخرى الخوف / الاحترام، الماضي / الحاضر، لوقع / الذاكرة، حياة / اللاحياة، مال / لغير، الأبيض / الأسود، ماضي / الأنبي ما يحكم هذه ثنائيات هو أنها تحجب بعضها لبعض. الواقع يحجب الكيومية، لكن لا ينس إلى الكيومية (أو اللامعكر فيه) إلا عن طريق لمعكر فيه، انصلاف من موقع بوصفه طاهراً والذي يستطيع بإعادة للوصف إلى الناص الماضي يلغي حاضر، واللاحياة تدعي الحياة، وفقر يلغي مال والعنى، والخوف يلغي الاحترام.

هكذا تنوّل لعمه زالة الأفعه، ونتم عملية مسح الخلد
عن طريق الذكرى ستي تلمي سطوة اخاصر ليظهر بعالم
والوجود في عرائشهما. وسيتصح ذلك من خلال توصيف
جديد للغة

2- من التعدد اللغوي الى السخرية

يمكن أن يحل العالم والعلاقات الإنسانية في اللغة،
فالمصنع يلزمها بها، ولعلنا ووعينا مشكلات من أوعاء
الأحرار، فلا يمكننا أن نفصل عنهم، ولا يمكن أن يكون
هناك يداع حرج اللغة وحارج المجتمع، لأن اللغة تسوعب
العلاقات والذهنيات باعتبارها مسكنا لمكائن بلغة هيدجر،
الذي اعتبرها هي الوحيدة، وبالخصوص اللغة الشعرية،
لقدرة على احواء الوجود والتعبير عنه.

سساوول رواية نفسه آل الرندي، انطلاقا من هذه
الاعتبارات، التي لا تعيب عن تصور الميلودي شعوم للكتابة،
محاولين ربطها بالنيم الكسرى بلرواية. يقول الميلودي شعوم
«فاللغة تنظم كل مكونات المحال الرمزي، العلاقات مع
الذات، علاقات الذات مع العالم، العلاقات الاجتماعية،
العلاقات الأبوية، العلاقات مع الضمير، العلاقات اعاطفية»
الأمة كذلك والفرد⁽²⁾.

تظهر اللغة محايدة للواقع، مبرره العالم في شتاته

وتصدعه، معبرة عن الوجدان المقصوع والمغف، من هيس لغة
بوحية، ولو عبر الآخرين، مما يكسيها حواريتها، بالموقف
الحبوك لها وذلك على عدة مستويات

- تقريب اللغة لعامة والإبصاء إليها، وعرب كسائها
الموحية ولدانة، والتي تؤدي المعنى بوضوح دم، فيتم بذلك
إعلاء اللغة، وعطوؤها توترها وتصددها، لأن اللغة ال رجة
تحمل في صميمها التور ومن ذلك قوله «ساء الله يسره
(الرواية، ص 26) ويقول «وأنت أشكون هل لك كبر
ووي رحل، أشكون؟» (الرواية، ص 5) حيث تصح لغة
مرتطة بالإنسان الحامل لها. وكذلك بحسب المقام ودهة
تتعايش للعتان معا، الفصيحة والعامية، ويساوب عنى
نقل لمواقف والأوعاء والحالات النفسية بل أكثر من ذلك
محتص المصيبة العامة، حيث يحسن الكاتب على يد
الكلمات إلى العريية، لكنها تغل محتفظة بمحتواها لعمى،
مثلا كلمة (الحريك = احرق) (لنحرق بدورا) لأمر سدي
بشوش على أحادية اللغة، ويمتحنها توترها وتصددها، ويجعلها
منفتحة وقادرة على استيعاب كل لدالات وكل اللغات

- الحوار السقراطي، نلاحظ أن نسبة احوار في هذه
الرواية تفوق نسبة السرد، مما يجعلها رواية حوارية بامتياز
والسمة ابارزة لهذه الحوارات هي طبع التهكم، الذي يعمل
على إزالة الأقنعة عن الشخصيات المتحاورة، ويجعلها تظهر

في حقيقتها وكيوتها، أي أن الشخصيات تعري بعضها البعض مثلاً الحوار الذي دار بين العجوز وشيبوب النواص، الذي يحاول جمع لآل ليتمكن من أحد «نور» من يومه يقول لماذا تريد أن تصبح ملياردير؟ يسألته العجوز شكك بالريد - لأنك قد أتقدم إلى مسرة وأطلب منها يدها» (الرواية، ص 115)

- الحوار الداخلي / الخارجي يستعمل المونولوج، لكن هذا المونولوج موثر لا يحلوا في النفس، بل يُصور الشخصيات في توترها وشتاتها وقد احتلها مع الغير. من أكثر من ذلك، يتحول المونولوج إلى حوار خارجي بسبب مثير خارجي، يشير الذات لتعلن عليه وتذهب بعيداً، متسائلة مستهمة ومهكمة في أغلب الأحيان يقول «ولم كل هذه العجبة. كل هذه الوحوش العائسة المتشددة، كل هذه الأسعراصية العلوانة، كل هذه الربة المذلل فيها، كل هذا البذخ، كل هذا التعالي والاحتقار، كل هذا اليأس، هذه الحرب» (الرواية، ص 6). متسائلاً عن واقع طوط طوط والماروط وفي بعض الأحيان يتم الحوار عن طريق أساليب بين حكايتين، حكاية عائشة وكيف مكنتها الخطيئة (العاهرة) من تحسب ظروفها والوصول إلى ما وصلت إليه، وحكاية يحتلقها علي الرندي من خلال الشذرات التي كانت تتلفظ بها عائشة (الرواية، ص 180-194).

كما يفتح بيودي شعوم على مجموعة من الخطابات تحث مع المنحى العام للرواية، إله الأفعى، يتوصف لرسة على الطريقة التقليدية (الانتاحية، الجمع...) (رواية، ص 99) والتي تنقي الصوء على نمطة عامصة سكك عنها السرد، وهي الخطيئة التي ركبها الشريف الحجاج، والتي نشأت في رواجه من نصرانية وهناك حقد و صنف يعلق على الرحلة (الرواية، ص 101)

والمرسدة لني موضح كيف تأثر أصحاب الحجاج الذين يستعسرونه كيف يقارب مع الإيجير (الرواية، ص 104-106)

كف تم توظف الخطيئة، لكنها تدور فقط في دهن عبي المردي، ثم عن التوتر الذي يجابهه كل ذلك نتيجة صعط مشهد طوط طوط و بازوط - بسم الله، يا عباد الله، يا أصحاب السيارات الخيفة... (الرواية، ص 8)

الهدف من هذا التعدد اللغوي والحصبي خلق توتر لغوي يؤدي في العالب إلى التوضيح ومحو لأفعة، وبرد الواقع وقد اكشف في شتاته وعروته وتوتره وتعدده واحتلافه، لواقع الذي يحتمي أكثر بما يبين وفي هذا الصدد، يكون في حاحه، كما يقول الميلودي شعوم «إلى لغة مشتركة للوجدان المشترك، لغة تسمع إلى اللغات المحلية وإلى اللغات العالمية في نفس الوقت تعبر عن هذا لوجدان في

تعدده وفي وحدته، بالوحدة مستحيلة بدون تعدد، ولعدد
لا معنى ولا قيمة به بدون وحدة³

3 الشخصيات «المفجرة المصروفة»

أهم ما جاء به الفكر المعاصر، وخصوصا الفلسفة
البنسوية ومن سار على موالها، هو الطعن في الحقائق
الثابتة والخالدة، وتحريف مفهومي الوحدة والهوية، بل
إلغاؤهما ونفيهما فأصبح الهوية قائمة ومنعقدة ومشككة
ومخورة، وأصبحت صالحة ستؤسس بهذا المطلق وحس
تسول شخصيات في رواية ساء آل الرندي

تنتفي شخصيات هذه الرواية في ثلاث خصائص -

- شخصيات غير مستقلة بهويتها، تضاف هويتها
للآخرين، إنها في حاجة إلى الآخرين، مثال ذلك شخصية
علي الرندي التي تعيش الانتظار، انتظار العمل، انتظار
أمرأه، انتظار العفو (عفو أخيه). كما أن وجوده متوقف
على الآخرين، بدون هوية ولا أصل بدون أب الأمر نفسه
بالنسبة لأبيه أحميدة (الرواية، ص. 39). مما يؤكد أن الهوية
صائغة، ويثبت كذلك أن لكل شيء حذورا، ويصبح كل
شيء بالوراثة يقول «هذا الدم جاءنا من والدي الملعين
أكبر منافقي الأرض والسماء، أكبر شياطين الخليقة وأنا ورثته
عنه». (الرواية، ص. 44)

علي الرندي في البداية متبني وفي النهاية متبني وحتى
في العرية كذلك، هويته تصاب إلى هويات الآخرين ولا
تعرف الشخصيات لا من خلال الشخصيات الأخرى
التي تعدو مرابا لها، وفي إطار لعبة إرادة لأقنعة، عن بعضها
البعض إنها مرابا لبعضها البعض، لكن هذه المرابا لا يعكس
الواجهة، بل تعكس المآلة في الشخصيات والمكون عنه
لديها، أي أنها مرابا تعكس الحكي، وتكشف عنه وتجعله يظهر
في اسطح فوسيلة مثلا يظهر الاعتدال والصلابة ويحسي
التلاعب والمحسوبة والحاد ولا عشر عن ذلك لا من
تخلل عي الرندي الذي يرمل لأقنعة (نفسه، ص. 148)

تعيش الشخصيات ازدواجية، تدخل في كيوتها،
تظهر واقعا ملتزما ومحترما ومعتبرا، وتحبي واقعا
آخر يقبض له، كالصلاة في المسجد والتفرغ لتحليلات
ليلا يظهر هذا ابواق فقط عندما يعيب المجتمع وعدم
تحلو الشخصيات نفسها يمكن أن نفس ذلك بتدني
المقدس والمقدس الذي تحكم لعلاقات والشخصيات وتعكس
ازدواجيتها، واستقلها من حالة إلى أخرى، من مقدس إلى
المقدس أو العكس. المقدس هو المتطهر به، والمقدس هو
المصغر يقول «عباس يؤدي الصلوات في وقتها ولم
يشرب قط قبل أن يؤدي صلاة العشاء» (الرواية، ص. 28)

فهذا معرقة بين واقع الشخصيات وكيوتها

هكذا تعالج روية سعاد الوردني مسألة كسونه المغلقة عبر تناقصات الواقع وإكراهاته المادية النفسية بخطوط يبدؤي شعوم خطوه جديدة بحثا عن روية تستطيع الإنصات لبعض الواقع بأحلامه وتعدده، بتجبنه وحدايه، في ذكره وسيلانه، بحثا عن لغة أدبية جديدة تستوعب ذلك العدد اللغوي، نعم تستوعب الهمش والمغيب وتظهر اشخصيات كمراب لعصها العص، وتحتوي اللعب المألقة والعاميه، محاولة تسع به تصم هذه الخيط في ظل الاختلاف الذي لا يحس بالوحدة، الاختلاف الذي يشكل وعثا ووجدنا.

يسعت السارد الشخصيات بالتميز المتصرفة، لأنه لا تستقر على حال تتحول من الأقصى إلى الأنقى، كثيرة المرحال، الرحلة من الأندلس إلى المغرب، المغرب، رحلة الحجج.. كما أنها كثيرة التحول، فالإمام يتحول إلى حائر، وبرهة تتحول إلى نوز. ما يجعل كينونتها غير ثابتة وفي بعض الأحيان تتنكر لمصيهها كنوسبة، لتتبع من الولي مولاي إبراهيم، والذي تلمس ماضييه وانغمس في عالم الطاروسية و«لما كياح» وعائشة التي تحولت من طالبة فقيرة إلى بائنة لجسدها، ثم إلى طيبة بيطرية ذات حاء ووفار.

يبدو لنا هذا الادراج والتعدد من خلال الشخصية المحور (علي الرندي) التي تحاول البحث عن قوانين لذلك الادراج، عبر اسبش في الذاكرة (ماضي اشخصيات) لإلقاء الضوء عليها. فيهرب علي الرندي من الواقع وعن طريق الصورة، صورة توز بل عبر جسدها الذي كان بمثابة فتيلة أوقدت نار ذاكرته (علي الرندي) إلى الماضي، التي ستعمل على المواساة والحداد ويعود الجسد مصدرا لمجموعة من العوالم، من خلاله يعرف مجموعة من الأمور، إنه بمثابة لوحة تشكيلة قرأ بها علي الرندي الواقع. وكأنه يقوم بتحليل نفسي للشخصيات ولواقعها، بإرجاع كل شيء إلى الخطيئة. يقول السارد: «هذه هي القاعدة العامة» تؤدي بنا غلطة أو محارقة إلى نجاح ما، إلى كسب ما وتنبؤ عنها، لكن نفخر بشمرتها، وننسى» (نفسه، ص. 191).

- 1 - اسلوبي شعوم، سلسلې الوندې، د رانگلې، الرباط، 2000
- 2 - لېونډې شعوم، لټونډالذوق والوجول، م م س 71-72
- 3 - نفسه ص 72-73

الحدث، غواية الحكاية ومفارقات اليومي في رواية الأنافة

بعد ملامستها لرواية الأنثى ، وهي تشعل على
مستوى الكتابة ، تأييداً أن تقع عند ثلاثة عناصر كبرى مانية
لها وهي : الحدث الحكيم والجد اليومي ، المارق ، الماعث
على لسخرية

1 - الأنثى رواية الحدث

عند دخولنا إلى عوالم رواية الأنثى ، تبين لنا بوضوح ،
أن الحدث هو العنصر البارز واللافت للانتباه ، بل لا نستقيم
قراءتها دون التوقف عند تأني وتؤدة . والحدث في الأنثى
هو تعيين زينب المريحي المثقفة والعائدة من أورب تتحرره
مقتوعة على جميع الأصعدة الثقافية ، المعرفية ، النفسية
ولسباسب ، بطلان الرواية ، وريفة في «حكومة التعبير» (حكومة
التسويق) (2) يشير حدث كهذا لعدة اعتبارات :

- الحدث هنا بمثابة ذريعة ، كانت وراء كل شيء ، هو
البقعة التي أفاقت الكأس . وقد لا نبلغ هذا قد هو الذي
كان وراء الرواية ، هو الفكرة المحورية أو السبب لأولى في
إنتاجها ، أي بقصه بداية لنص كتابة . كيف لامرأة أن تعيش
وريفة ؟ ومن تكون هذه المرأة ؟ في هذه لعمارة امرأة تستحق

أن يكون وزيراً؟ من في هذا الحكي كله يمكن أن تكون وزيرة؟
(الرواية، ص 21)

- الحدث هو العنصر المنظم والياني للعناصر الروائية
لأخرى لأنه يمتدح كل شيء، ظهور الشخص، الحكيم
ولسحرية

الحدث هنا بالمعنى الهاندجري، ليس التعيين، بل
تعيين ريس الرعي ووزيرة يقول اسارد على لسان أحد
الشخصيات «عشت وزيرة من عند المباحة في السمرقند»
(الرواية، ص 20)، فاستمر الشخص وجعلها تنصرف، كمر
حسب مكانته وحسب مصلحته إذن خبر استعيني حدث في
سياق الثقافة المغربية، التي تعودت على أن الرجل هو من
يتولى الأمور السياسية «هاهو يقطر على خبر تعيين امرأة
وزيرة» (الرواية، ص 32)

بذلك كانت شخصيته ريس هي بؤرة الرواية، بن فكرته
المحورية، فكانت حل انفصول مداحل إليها، السباق وراء
استقرار الحدث الذي ولد التساؤل والبحث عن المعنى
من خلال عدة مواقف. وكان كل موقف مهما للحدث
وعبارة عن رد فعل تجاهه، وكل حسب علاقته بريس. أكثر
من ذلك لا تقدم الشخص ولا تظهر إلا وهي في علاقة
بالحدث، بإبداء مواقفها منه أو حديثها عنه

انطلاقاً من إبراهيم العاشق القديم لريس وحارها الحدد

بدراً استعادة والذي كان أوم من اتبه إلى الخبر، صر حوار
مع صديقه عدد بالمقهى وسيتكون لحدث بالسنة به بحث
عن سر اختيار ريس وزيرة، ما هي خصوصياتها؟ في البحث
عن الأمانة وعن البساطة باستعاده من الداحل جمال العوي
وكتابه «لأنه عديدا» (الرواية، ص 42)

أم اسارد فرجع إلى أسطورة صاحبة وصاحبه بحث عن
المعنى، صاحبة وصاحبة اللتان استطاعت أن تكون بهت كمة،
وكيف نجما بأعجوبة وبرعاية من الخاير، والدور الذي قامت
به الكرامة في توجيهها إلى أن أسامة ربة لصاحبة

كما طلب منها «أخوها محمد الرعي قول لعرص، لأنه
أراد أن يقوي نفوذه» «كيف حالكم أختي لعطيمة []
مروك عليا وعليك، الورر، الحكومة، نتي تعود بيضاء
(الرواية، ص 66-67)، لأنه يريد محسن وصحة أدلي وأن
يرداد لهسة ولهظة تطيب بها حصره بذهب إلى بيته بأمل
أنه سيردد ثروة وحفا وهما؟» (الرواية، ص 68)

والمقدم الحبري الذي سب نفسه إلى أحبه ركي الرعي
بعبء التقرب منها - «أنا ابن أحيك ولا أحد يعترف بي»
(الرواية، ص 64)، الشيء نفسه بالنسبة للبدن وصاحب
لمقهي

أم أخوها الهادي فرقص لعرص، وعندها يرفعه بالمعنى
أمك مرشحة لورده، الأمر رسمي؟» (الرواية، ص 60)

حواراً على نفسه لأنه محرم متح يقول «لأن هذه الحكيم
سكور صديقا» (الرواية، ص 61)

كأن كل موقف بهما ومعنى يحدث، والرواية لا تقدم
لنا فهم عاماً أو سيجة، ونحن نعلم أن لا وجود بدون معنى،
والمعنى ليس هوية ودائماً، يقدر ما هو اختلاف واحتمال، لأن
هوية المعنى هي اختلافه وتبعه ومن هنا احتماليته، مع
ذلك لا محال للانفلات منه، وتعدد هذا النص الذي يدر
المعنى.

إذاً لا يتم تقديم الموضوع من وجهة نظر واحدة، بل
من خلال وجهات نظر متعددة فكل دور الشخصيات
في الرواية هو إبداء موقف من الحدث، لأنه منطقة جاذبية،
جعلت الشخصيات تظهر في الأفق، في حوار حوله، فكانت
الأناقة حواراً كبيراً، بلغة باحتين، رغم اعلاها إلى الحكيم،
لماذا؟ لأن الفضاء مفتوح/عنه، فتعيب الحبيبة والخلود إلى
النفس، وتعيب لمبولوح، لأن الحوار هو الأساس نتج معنى
وسرير انبومي ويقسح المحال للحكي

أثر الحوار على الشخصيات وجعل كينونتها مضافة
إلى كينونات بعضها البعض، إذ لا تتحقق كينونتها إلا عبر
تماسها مع الآخر، أثناء الحوار، عبر الاتصال، ويتم الخلود إلى
النفس أثناء الحوار، وهذه سمة بارزة في رواية الأناقة، نكر
هذه الكينونة عبارة عن شللات، موبولوجات قصرة يكون

متجاوز هو الدافع إليها، ما يدور في أخلد، ما يكون من ردود
أفعال الشخصيات وهي تتجاوز، ويكون في باب موضوع هوية،
أو ما تحتفظ به الشخصية لنفسها، أو ما يصدر قوله

رغم كون الأناقة رواية حوارية في غالب الأحيان سواصل
الشخص، تتجاوز من أجل الحوار، أو تحب صعدت الحدث،
لا تنع أو عاؤها، بمثابة حوار النسم، يعبر ذلك بانتعقات
بدا حله لمي تمتع الشخصيات عن البوح بها، لأن لرواية
تقوم على التعدد وعلى اللامعنى، وتلعب خسة في كل
قصية. نلمس هذا التواصل كذلك في العائلة لكبرى،
البرحي - محمد، ريس، الهادي - وكذلك لعائلة الصغرى
كمحمد الرميحي وستة وروحه (الرواية، ص 114)

للكتابة سحرها في انقطة بصواب الرمن، فتكون فسيحة
ناقش فيها بعض أحداث هذا الرمن، برؤيه يداعيه متميره،
وهذا ما حاوله الميلودي شعوموم مثاولة قصية المرأة، مر
خلال حبكة فنية رائعة كان وراءها معين امرأة وزيرة

2- مسلة احكي وعوايت

أهم ملاحظة يخرج بها قارئ روايات الميلودي شعوموم
هي ولعة بالحكي والحكاية، فهو لا يكتفي بسرد أحداث، بل
يعمل على إنتاج حكايات وأساطير، وهذه الصاهرة تنطق
على جل أعماه الرواية والأناقة تسير في الاتجاه نفسه،

باعتبار الحدث درعة للبحث عن المعنى مما دفع السارد، من
العتية والأخرى، إلى إدراج مجموعة من الحكايات، هروا
من هجائية الحدث وروائية اليومى ومعارفاته

اصطلاح الاحياء بالحكاية ثلاثة أدوار داخل الرواية

الأول : صناعة الحدث، هي الأسطورة استعانت
صالحة أن تؤسس مديته وتكون لها كلمة في كل الأقسام،
وفي الواقع ريب يمكنها ذلك، أي هناك تمازج بين الحكايات
على مستوى التيم والدلالة. كما أن هناك التقاء ثالث على
مستوى الخروج عن العادة، المذي كان معه، وتسبب في قتل
صالحة وصالحة، وربما يكون هو سبب تردد ريب في قول
العرض، وفي الأسطورة كان الخروج عن العادة سبب في
اللعنة، إذ أصبحت المرأة حاكمة. اللعة حول الأمر من
الرحال إلى الساء وحسن معنم أن الأسطورة داب أصل
مقدس، تتجاوز رسمها، ستبقى حكاية صالحة وصالحة
تسري إلى زمن ريب. تقول : «أذكر كنتي لعة اعائلة»
(الرواية، ص 35). وتلتقي الأسطورة مع ريب في العصر،
في الأصل كان آل الشكور يتصمون بالصبر، وكذلك ريب
صبره. في هذه العودة إلى الأسطورة محاولة للفهم وتقديم
معنى لما يجري عبر الأسطورة

الثاني يتجلى في النزوع الطسعي للحكي وسلطته
تكسير الخورية الرواية التي انسأقت وراء الحدث. قسم اسروع

في حكي بسط بكل المعاني، فكل الحكايات بصنع للبيه
المقلدية المستندة على لتعمل لماضي السيطر وشتعلت
موطعا في إدراة الحمارك إلى أن حامت حمده الردع والتطهير
فصحت نقاعدا إيجابية (الروية، ص 6)

الثالث تقديم الشخصية ولتعريف بها عبر الحكاية،
فالحكي ورقة تعريفية للشخصيات أثناء مناقشتها بحدث،
فلا تكمل صورة الشخصية إلا بالحكي عنها (لهادي،
إبراهيم، ريب)

ولأماكن أيضا حكايات، فلكل مكان من أماكن مدينة
الصالحية حكاية انطلاقا من دريب نامون مرورا بدار السعادة
وصولا إلى المفهى. فمدينة الصالحية هي أم لحكاية وراءها
حكايات وأساطير، مفتوحة على كل شيء عني لعلم
بأكمله (ليحر)، فالكان عبارة عن لعر تحاول الحكاية فكّه،
كما هو الشأن بالنسبة لشاطون لست لسميع يقول : «هاهو
شاطون اللييب، الواليت الصالحات، اللاتي قاتلن حتى
استشهدن وما عثر أحد على حثهن فقبل إيهن صعدن إلى
السماء» (الروية، ص 7)

إذن وراء كل شخصية حكاية، ووراء كل مكان حكاية،
لأن الحكاية في هذه الرواية هي لبطل الثاني إلى جانب
الحدث إذ يحتفل الميلودي شعوم بالحكاية والحكي،
انصلاق من الحكاية لأوى، الحكاية الأم مسوحة على

عوار الأساطير المقدسة (اللغة/ الكرامة)، التي يسم سردها على طريقة الحكيم الشموي، المعنونة بكتاب النور في أخبار الشكور، فعلى الرغم من كونه كتاباً فهو منسوج على عوار الخلق، يدعى «لا إله إلا الله وكل من صلى على النبي يريح!» (الرواية، ص 13)

تستعمل هذه الأسطورة على أسرار الصوفي، كرات لأولياء، الرقع إلى السماء، كما تشعل الحكاية بالتوهم، بالابتعاد عن التناول الأطروحي المباشر، فتستند الحكاية على مراجع، وهذا العصر معهود لدى شعوم، سببه الكلام أو الحكاية إلى مؤلف من وحي الخيال «كتاب النور في أخبار الشكور» للعطوي (الرواية ص 11)

أما حكاية رينب فلا تروى بشكل مكتمل دفعة واحدة، بل على شكل شذرات هنا وهناك تكونها شخصية حدث، وغير مكتملة، ولا تكتمل حتى عند بهانة الرواية، لأنها شخصية غير منحرفة، حاولت رواية أن تلقي الأضواء عليها بكل الرسائل: الأسطورة، المعنى وتعدد المواقف، دون أن تحصل على محس محدد لها.

هكذا كاد الحكاية إضافة للحدث ووسيلة لتقديم الشخصيات من خلال علاقتها بالحدث وهي تتفاعل معه وتتجاوز حوله

3 - مقارنات اليومى

رغم سلطه الحدث كان هناك ترويح بين الحكيم وسريه اليومى، إذ كان يعقب الفارق والشد بين الفينة والآخرى يظهر الوانغ في ساقصه ويوتره على صيغة شذرب معمه بالجدل، وهكذا ذكرت رواية الأمانه على رهاين

أ - ومن لا يحد غير لعه لا تعز في التفاصيل، يعتمد البقة ولا يجلز في الوصف، في أغلب الأحيان، تنقل ما تراه العين وما تسمعه الأذن تقول إحدى الشخصيات - «نأعي يجمع كل شيء ولد خوج» «سكرك جده» «لأني غير المشلل» «نوب مساكن وليتامى» (الرواية، ص 20) فيتم اختيار الكلمات ابدالة والمعبرة حتى لو كانت بالعمية مع تعريضها في بعض الأحيان يقول مثلاً «قل لي الشيطان طفل ما زال يرضع» (الرواية، ص 31) (النسطة دوي)، إذ تمتع الرواية على الأمثال الشعبية، في افتتاح لرواية وبصاها للوجدان، لذلك حصرت اللغة اند رجة بقوة بصاها المعبرة والدة «اطلع أنت أنت وهي طعوا، سكران، عسكم عقد السكاح» (الرواية، ص 32).

يسدرج هذا التوظيف للغة العامية في إطار الإصا لليومى، بتوتره، فكانت اللغة الدارحة، هي الأكثر قراد وحميمية وتعبيراً من الفصحى، فكانت لغة أساسية في الوصف، بقول، «أخرو بينا من أخت» (الرواية، ص 11)

دون هالك تجاور بين اللغتين أو هما لغة واحدة، تتغير
بحسب المقام فالأيومي المتناقص هو ندي قرص اللغه
الدارجة، لأن اللغه اليومية هي لقادرة على احتواء المعارف
والشدد، وبها بعد هولي، لذلك كانت بها مساحة كبيرة من
الرواية إلى جانب القصص

ب - دهان الأيومي المذوق الباعث على السخرية، على
شكل شذرات وكلمات وجمل أو علامات أو أيصوبات دونه
يتم التقاط الأيومي بمعارفاته وفي توبه يقول : « حادلات
تنافس على إحرق الصوء الأحمر » (الرواية، ص 19)
كإشارات عابرة الدكتور المعطر، حو دت مسير، الهجرة
الريفة، نهب الأموال، أحوال السياسة بعيد، عن تناول
الأخروحي المباشر، تنسرب أشاء الجور والحديث . « كل
شيء رين وهامي، الحمد لله، الناس عندها الخبر وقنة العاس
والشفرة » (الرواية، ص 25)

إلى جانب الأيومي المذوق تشتغل الرواية على السخرية
انطلاقاً من بعض التسميات « دار السعادة » « حملة لتطهير »
بوصفها بين مردوجتين، تتعدو الكلمة أو الحملة حملة
لتبصيصها، « بأي سعادته دار السعادة » دت اشقق الصيقة
والصغيرة، ليتم خلق السخرية بالعبور من القيمة إلى صدها،
شرة هولية نهكمية بعيدة عن الساول الانتقادي المباشر.

إذن لم يتم توظيف الأيومي باعتباره معلومات أو تم

أساس. بل على أساس أنه دلواس أقلام أو يشارب أو محنت
تستمر الفارئ، وتعطي لبص دوييه ويحفظ من جموده
بحو الحكيم وعوايته

تركيب

يوصل الميوني شعوم إدك بصور تجربته نروائية، بني
واهنت هذه المدرة على مشعر وحدث وعروة حكيمة وسطية
الأيومي بمعارفاته، مسخرة من تناول لأطروحي المباشر،
بنية لنفسها وفقاً جنددا لكتابة روية تجدد عسها باستمرار
مُصممة لبص لواقع بمعارفاته، ومسححة على مجرد الدائرة
والوحد .، لؤشر على مؤهلات إدك عه متوصل

الإحالات:

- 1 - بنودي ميموم، **أفانلة**، دار الثقافة، الدار البيضاء 2001.
- 2 - لقد تم حديث حكومة المتشور مجموع من الزايقين تمانية الدين كن بصدية
التي كمتحدة مائة، في رواية هرة النسي، مشدات العبداء الد البيضاء،
2004 واسعد حديسي في رواية الهياقن شور دار نشر المعرفة الرباط، 2004
وتعريب حديسي في رواية مجازلات اليهوداني عوراج الفلم العربي الدار
البيضاء 2006
- 3 - حساه في شغل المضاجع من خلال أسجوري عاية ووهيميه وفي مسند الالويدي
دلين الطالك محتاج إلى معرفة السويك احتجاج أو فو حلة الشمالية

الانشاطار الروائي وتشكيل المعنى في رواية أديانة

١ تقديم

سبحا كثير، مفهوم، لا شطرنج في مقاربه رواية أريانة^١،
 للميتودي شغوم؛ الرواية التي شذت من البداية إلى النهاية،
 وقد دعا إلى السعي وراء حرياتها للوصول إلى المعنى الذي
 يبدو للوهلة الأولى أنه مشتت، لكن تلك الجزئيات تتعالق
 فيها بسببها بتشكيل المعنى. وبما أنه «كل شيء معنى» حل
 النص^(٢) فإنا سنعمل على جمع دلالات تلك الحرفيات في
 معنى واحد نزع أنه الدلالة العامة. يد تشكل الحكاية من
 خلال إعادة التركيب التي تقوم بها في النهاية

تبدو اخزيات لا أهمية لها داخل الرواية، ويظهر
 للوهلة الأولى أنه توظيفها جزائي دون اختيار استراتيجي
 من الكاتب، لكن لعكس هو الصحيح، إذ تكمن أهميتها
 في علاقتها بالكل أو الحكاية الإصار داخل رواية، تتعالق
 بشكل سفي مع الحكاية، الإطار، في أركانها يتعارف ويمسح
 عليها المعنى، ويجعلنا نقف على «لغز العنم بين كدنة
 لثنائية النصية والاسجتم الدلالي، كل ذلك في إطار إدراك

أدى وأغلق الخصائص الروائية كمنظومة معرفية واستيعابية
في ال واحد⁽³⁾

2 - ماهي الشخصيات

يرى أحمد البوري أن وفي الاضطراب شذري، مرآوي
تقدم دلالة مركبة، من خلال محكيات تتماهى فيها
بينها⁽⁵⁾. هذا ما لمسه بشكل كبير في رؤية رنانة سي تسمي
على التماهي بين مجموعة من الشخصيات يسمح به هذا
التماهي بالقبض على المعنى وإصداة جوهر الجامعة لـ
الرواية

يحدث لتماهي بين مفهوم التماهي مفهوم حرقه يحتفظ
به وهو مفهوم الرواية - الأول أكثر دقة من الثاني بمعنى
عام، إذ أن هناك شخصيات تتماهى مع السارد (الشهيد،
الناظمي)، كما أن هناك تطابق كلياً بينه وبينها لأن هذه
الشخصيات قريبة منه وتعيش تقريبا نفس الحكاية التي
يعيشها. وبينما هناك شخصيات أخرى تعكس ما يعيشه
من علاقة مع أريانة (رامون، مسودة، داني ودانيه) فبعد
مباشرة بينها على مستوى الدلالة ولتيم (theme)، في شذرات
مرآوية تتخذ شكل حكايات تعكس علاقات متماثلة

يتجلى التماهي في السارد بين حكاية السارد، وحكاية
الشهيد طي السارد، فنصفي ثنائية لأوس، لأن هناك شبه
تطابق بين السارد والشهيد والناظمي. «لعرابي الشهيد
(ولد الحرام) والناظمي، ما لا في رسمي، حباتي أعدائي»
(الرواية، ص 39).

من هنا تكمن الأهمية التي تكسيها الأحرار، داسل
هذا النص الروائي، التي من خلالها سيجادل جمع الدلالة
الجامعة بنص ومعها الحكاية العامة في الرواية، التي تحمي
وراء شذرات وتنشيط السرد، والتي تدفع القارئ إلى جمعها
وإعادته تركيباً انطلاقاً من القدر الذي يفت حيوته السارد
ومعه القارئ، عبر لغة رواية سوح العزى ضد الوهلة الأولى
التي يباشر فيها قراءة النص، فتتبع عليه الدلالة، فيراوده
مراتب عديدة قبل أن يتمكن من نفسها، شأنه شأن السارد مع
أريانة المرأة السر فيتداخل القارئ مع السارد، ويجمعها
عصر المحدث الأول بحث عن المعنى ولذي يبحث عن
سر أريانة تلك هي اللعبة التي أنقذها الميلودني شعوموم.
هكذا تسمح لنا المقاربة الاضطرابية بجمع شذرات
وشذرات النص، والالتفات إلى حل مكوناته، وتجعل بمظهر
من البداية إلى النهاية، حتى لا يعلت ما أي عنصر،
ولا سطلي عينا حيلة الكاسب، لأن تلك التوزيعات السردية
تعمل على ربط إيجائي فيما بينها وسوع وظائفها داخل النص
وتوجهها نحو سرد إطار، وسرد مدمج، يعيدان بالتناوب
رسم حدود سباقات الحكاية في علاقاتها بمختلف الأصوات
السردية وتفاعلها مع سيرها الذاتية والجماعية⁽⁴⁾

كما تسمى الرواية على تعدد الأصوات بشي
متماهي مع صوت السارد «بعض صوت من أصواتي»
(الرواية، ص 48) وكانت أمام حكيه واحدة تتكرر
لدى الجميع. مثل حكايات الألباء التي تسمى بحصان
متشابهة، وكأنها تجربة واحدة مكررة

و الحكاية التي يرويها السارد (بعضه) بين الواقع
والخلم، والتي تدخله في حيرة وتردد هي نفسها التي يحكيها
العربي الشيهب في رواية سماها «قد انوقت ليس الرواية»
بعد أن حكاه له السارد بملق الأمر إذن بحكاية واحدة
بروي من زاويتين؛ من قبل السارد بطل الرواية والعربي
الشيهب الذي حوّلها إلى رواية وتناها

كما يتماهى السارد مع الناطمي «حيل إلى أبي أسمع
أصواتاً، كل أصواتي.. خاصة الناطمي» (الرواية، ص. 30)
الذي أحب بدوره حيلة على الرغم من صفاتها السلبية،
الأمر نفسه يحدث للسارد مع أريانة، الأولى مصابة بداء
سرطان الثدي والثانية كذلك.

فهناك حكمة واحدة يعيشها الجميع. الناطمي، الشيهب
والسارد. يقول السارد «أنا الناطمي، لا أريد أن أجنأ ثم
قلت لنفسني وأنا لا أحب، وليس الناطمي أقوى مني ولا
الشيهب» (الرواية، ص. 25).

وللتماهي دوران داخل الرواية -

تحريك الرواية

مساعدة القارئ والسارد في حل لم أريانه

كما أن هناك نوع آخر من تجليات التماهي وهو رواية
يقول باحس، «إنه دحل انتعدية يعكس طريقها
خاصة، مثل لم يا الوجه بالنسوب، وكه صغير من العالم،
وعدها ترعم على سكتشاف وصيوط ما وراء الانكسبات
متبادلة فإنها تعكس علما أكثر شساعة، متعدد لمسيوب
ولمنظورات أكثر سوعا من لعالم الذي تعكسه عة وحده،
مرآة واحدة»⁽⁶⁾

يدخل السارد في تمام مرزي مع ألقان حكايات
أسطورية كحكاية مسعودة وعمرن ردي وديعة، تصيد
هناك الحكيتان حكاية سارد، لعلة ولعت تلك رمورها
وعموصها «وإذ كان المخلوق، يوسي، لا يعرف من بين
قد تأتيه الهدية، أو سحطي لعلامة، فيه يحصل إلى على ما
يتسمى، أو بأمن أو بريد، أو يعيق وكل طريقته في دلب ي
ولدي، فليست طريقة يدان، كما سمعت ورتت كصوفة
سمعدن، ولا طريقة مسعودة أو الروجة» (الرواية، ص 94).

هكذا نجد حكاية واحدة تتكرر لدى الجميع بطريقة
مختلفة، هناك اختلاف فقط على مستوى الشخصيات،
وهي حكاية أحب الخند، التي تبقى واحداً رغم اختلاف
الأسماء والأماكن والأرسة والإطار، حكاية تتجوز هذه

الحدود لمعانق التجربة الإنسانية الكونية تلك هي الأبعاد الحقيقية لهذه التجربة الوجدانية. التي تتجاوز الحدود المألوفة التي تعدم تجربة وحدة لدى الكل، متجاوزاً أعراف ومواضع المجتمع، فيتداخل الواقعي بالتحجج والحقيقي بالأسطوري، حكاية عمران ودانية، الساطمي وحليمة، السارد وأريانة، يقول السارد «ولقد بدا لي وأنا في حافلة العودة بين اليوم والبيضة قرب طريقة أن رامون ليس سوى العربي الشبيه هذا حذع قلبه وداع حذع قصصه بينما يشبه الساطمي، على الأقل في وجهه ولم تكن أريانة سسبة لرامون سوى حليمة، حيث تسكي أو علوريا حيث تبتسم أو تصحك» (الرواية، ص. 128)

تعد هذه المحكيات شذرات مرآوية بعكس رعية مائلة لدى الشخصيات (الحب) الذي لا يلقى من المحيط سوى السخرية (رامون، السارد، الساطمي)، وتصبح الشخصيات مرآيا لبعضها البعض (انتحار الساطمي، انتحار الشبيب، الانتحار الرمزي لرامون، انتحار عمران). وتعدو طلالا لبعضها البعض وتتداخل مع السارد وتضيء حكاية أريانة، مثلاً مبنه الذهبية إلى ألمانيا وراء حلمها الذي صعبته، شأنها شأن السارد الداهب وراء أريانة بحجة تحقيق صحفي بأسباب: «ولم أستطع أن أقول لها إني ذاهب بدوري للبحث عن امرأة، اكتفيت بالقول بأنني في مهمة صحفية بالأندلس» (الرواية، ص. 105)

٦ الخيرة وقوليد الخكي

تعود الحكاية لإبطر إلى محاصرة نابعها السارد (الصحناني) حين التقى لأول مرة أريانة امرأة السر والسر، التي حيرته وأدخلته إلى طقوس عربية يقول السارد «بدأت نفس شهيد يتكرر في نفس أو مثل الوقت الهبوط من شفتي في الطابق الرابع، باب العمارة شارع إميل رولا مساحة النصر، محطة الطاكسيات، انتظر تأتي امرأة تسطر تركب الطاكسي معاً، خلف السائق، لا يحترق أي اتجاه، لا تتكلم السائق باختيار الاتجاه، شارع رجال السكيتي، شارع المعدي، شارع عبد الوهم، الزقاق لصيق العمارة الصغيرة ذات الثلاث حوائق، لطابق لثالث، الشقة ذات النصالون وعرفة النوم والمطبخ، مباشرة إلى عرفة النوم، الفيوز، أحلج ملاسي أمام السادة المشرعة، حلج ملاسها أمام لمونة، يعمرها الفيوز برائحتة، لشمس، فتحتني تحت عصاء لبرير العريض، البحر ثم باب العمارة من جديده، الطاكسي في انتظاراً، تصعد خلف السائق صامتين يطلق السائق صامتا، يخرج من ذلك الرقاق الضيق، شارع عبد الوهم، شارع المعاني، رجال مسكيتي، مساحة النصر، تنزل من الطاكسي تنصرف في اتجاه لالة الباقوت، أصوب في اتجاه إميل رولا أصعد إلى شفتي في لطابق الرابع الساعة لثانية بهر أوليلا مرة ليلا ومرة بهاراً مثل الوقت» (لرواية، ص 69-70)

طل السرد خاصصا بهذا بنفس لمدة صويلة، إلى أن
خقه (الطقس) حلى وم الخروج عن المؤلف، فأصبحت
«اللعنة» السارد على شاكلة أبطال الأساطير، ما دفعه إلى
الدخول في لعبة اتيه والبحث عن سر أريانة، وفك رموزها
العريية. ففي يوم من الأيام سيتتبع نفس الأفعال المكرورة في
طقسه مع تلك المرأة، ليصل إلى المكان المعتاد لكنه يكتشف
أن المرأة التي معه هذه المرة ليست هي أريانة، ليأخذ على
عاتقه مهمة البحث عن أسرارها وموت رموزها، ويعرفها المحر
«نفس الشهيد» الطاكسي حتى مدخل البيت لكن المرأة
توجهت إلى المصيح بينما توجهت، كعادة إلى غرفة النوم»
(الرواية، ص 29)

سيتبين الخلل والخروج عن المؤلف لسرد من خلال
ما يلي

عبث العطر المعتاد لأريانة

دخولها إلى المطبخ عوض غرفة النوم.

- اكتشافه أن المرأة نسي معه عتيه (الرواية، ص 32)

- تشوه وجهها (الرواية، ص 52)

صلاتها بجانب فطة (الرواية، ص 52)

لباسها لأسود (الرواية، ص 64)

- وضعها ليدها على ثديها (الرواية، ص 64).

دفع هذه الإشارات السارد إلى سير والبحث،
وأدخنته في وساوس ومضاهات على شاكلة أبطال الأساطير،
إد يوظف الكاتب الأسطورة ويتعاض معها صيب، يكون
مكونا أساسيا لدخل كتيبة هذه الرواية

وبعد بحث طويل، كلفه لذهاب إلى إسبانيا لبحث
عنها، وبعد فك مجموعة من الألغاز ولإشارات سيكتشف
السارد سر تلك المرأة، وسيبين له أن تلك المرأة المتكثرة
ليست سوى أريانة التي تكررت في صورة أخرى

4 - فك اللغز وتوليد المعنى

تتطور أحداث الرواية على إيقاع لبحث، ومعها حكاية
السرد وسيكتشف المعنى بالخلاصة طلاسماها، غير الزمان الذي
رفعه السارد قائلا «طبعاً لا بد أن أفك هذا اللغز لمر أريانة»
(الرواية، ص 75) هذا اللغز وقعه في حيره وعموص بقول
«كم قضيت، والله يا لمسلات، من الساعات الطويلة، في البيت
أو حكتب، وأنا أحاول أن أفك هذا اللغز» يريد أن أعرف ما
يقع لي بالصبط، ما يحدث لي أنه لصحافي، الذي يوصف
بالكبير، الذي لم يستعص عليه أي لغز من قبل، هل يعقل
أن أعيش حالة كهذه، بين لدر ولده، بين البقطة ولوم،
بين الحياة وموت، بين العفن والجثث، كائن وعير كائن «
(الرواية، ص 10-11). هكذا يعيش الحالة وصده، الاندهاش
واخيره، فيسعى إلى حل تلك لعلامات والأمراض والأسرار

من أجل الموصود إلى سر أريانة المروءة المفعرة، بعك رموزها
الطاكسي، العطر الممد، اللباس الأسود، صاحبة الشقة
سائق الطاكسي، وضع اليد على الثدي الأيمن

بعد حيرت هذه العلامات السارد ولم يستطيع حلها إلا
بعد بحث طويل شأنه في ذلك شأن أبطال الأساطير، فيعيش
أحدنا بحسبها فيها الواقع بالحلم يقول «حلم؟ حلم بقطة
أو يوم؟ بقطة الليل أو بقطة النهار؟ يوم طبيعي أو تحت تأثير
محرر؟ يوم قيلولة، صباح، آخر النهار» (الرواية، ص 7-8)

وبعد بحث طويل وأثناء سفره إلى إسبانيا يبدأ السارد في
فك ضلالم أريانة، اتصال من تلك الأمارات، وكذلك عبر
الحكياب الصغرى التي تتداخل وتتقاطع مع الحكاية الإحصاء،
التي يتصاهى السارد مع أبطالها، ساعدته بعض الشيء على
حل بعض الأسرار هكذا حل في البداية لغز الطاكسي وعز
وضع أريانة يدها على ثديها، والذي يفسر عزلتها وانكماشها
وراء الأفتحة - لكن لثديها لما حانها أحست بأن كل جسدها
قد أصيب، شوه، تستطيع أن تقول، بمعنى ما لم يعد صالحا
للرفق، فاعتزلتها وعادت إلى مسقط رأسها» (الرواية، ص
113). ثم يفك سر العطر الذي تستعمله أريانة «ذكرني
رحاء قل أن تسافر، لأبعث إلى أريانة بعطريها المفصلين، إنها
لا تحب غيرها [] هي لا تستعمل أحد بعطرين إلا
للتسكّر، للتمش فقط» (الرواية ص 129-130)

وكذلك اللباس الأسود الذي يعطي للاثبات ولا يعطى
عن خيبة والعرة والدخول في لعدم يعود سرور على
لسان إحدى صديقاتها : «بعد طست من أريانة أن تلك
من حياطتي أن تصنع لها ماسين سودين فستانا لا أكسب
لا يتجاوز منتصف الساقين، وردد رهيان يعطي كل الجسم
حتى أعنى القدمين، بهما جملته» (الرواية، ص 132)

هكذا تتجمع لديه هذه العلامات ويعرف بها سر أريانة
يقرب السارد «فإن هذه العلامات عندها جمعت لدى ونا
فكرت فيها بعيد عن لأندلس، وخلال يوم وسيله فقط، تيس
لي أنها كافية لمعرفة سر أريانة» (الرواية، ص 131) كما
لا تتجمع عناصر الحكاية إلا في النهاية، من خلال لعبة المرايا
مع حكياب صغرى كثيرة، وذات عمر لأمارات وإشارات
التي حبها السارد، والتي أدت له طريق أريانة

لتنهي الرواية «اكتشاف سر أريانة وحل لغزها وعلاماتها،
وعكس القارئ بدوره من فك لغز الرواية، وإزالة الشوش
الذي زرعه الكاتب، بدعوة القارئ إلى المشاركة في ماء
النص، فلا يكتفى النص إلا أثناء انقراءه، فيجعل الكاتب
من السارد والقارئ كلا منهما يبحث عن سر أريانة

لقد حاولنا إبراز كيف يتوالتح المسمى والمعنى في رواية
أريانة، كيف يسهم المسمى في إبراز المعنى وصداقته، عبر
الانشطار بسوخته، التماهي والمراوغة، يتفاعل مثلثات المحكي
الروائي التي تسهم في تشكيل المعنى كما أبرزنا كيف أثر
الطودي شغفهم بشراك القارئ في البحث عن المعنى، عبر
لغة سردية محكمة

الإحالات:

- 1 - الميردي شحوم، أريانة، مركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 2003
- 2 - Barthes *Éléments de sémiologie*, éd. Seuil, 1977, p. 77
- 3 - أحمد البيوري، *في الرواية العربية: التكوين والاشتقاق*، جوس، الدار البيضاء، 2000، ص 70
- 4 - عبد المناح الخجوري، *التصوير وبناء الخطاب في رواية العربية*، التركيب سردي مشورات، الدار البيضاء، 2002، ص 194
- 5 - أحمد البيوري، *في الرواية العربية: التكوين والاشتقاق*، ج 2، ص 2
- 6 - M Bakhtin, *Ésthétique et théorie du roman*, éd. Gollumard, 1978, pp 87-88

السفر وكشف الذات والآخر
في المرأة والصبي

نُصِّفُ رواية المرأة والصبي¹ ضمن سجل البحث
والاكتشاف اللذين طبع رواية أريانة وقاد السرد لعن
إلى سفر انتهى بعك لعن أريانة لكن السفر والاكتشاف
هنا محلمان. فكان يهدف من السفر هو البحث عن لوحة
صائغة، ذلك البحث الذي سيفود السرد إلى اكتشاف ذاته
واكتشاف الآخر (مارير)

1 - دلالة العنوان

أول دلالة يشير عليها عنوان الرواية هي علاقه الأمومة
بين امرأة (مارير) ساحته عن لوحة تشكيلية ممقودة) وصبي
(السرد) اللذان التشكيلي اهتم بثلث اللوحة، ومساعدته
في البحث عن أصلها)، وما ترتب عنه من علاقة لتعلم
والتربية التي قد تصل أحيانا إلى حد الوصية وهي الدلالة
الأقرب التي تؤكد الرواية لأن هذه المرأة (مارير) كانت
أمرأة متحكممة في السرد الذي كان مجرد مبعد لمخاطبتها، بما
في ذلك رحلتها مع بحثنا عن مسح لوحة والرحل العجوة.

وبنجاح الرجل، وكذا، بغيرها بالأماكن المباحة أحيانا،
إذ كانت تعجبه كل حين. تقول مثلا: «ثم إنه ينبغي أن
سام نذكر لسافرة إلى الصورة» (لروية، ص 48) دون أن
تستشير، ولا يحدث ذلك، لا عندما يسأل الأمر محصلهم
على موجه جديدة، تسدعي لتأويل

والدلالة الثانية هي علاقته الرعب بين السارد وماريز، إذ
كانت ماري موضوع رعبه للسارد. لكنها كانت تؤمن رعبت
السارد في حسمه بقول: «والحقيقة أنني كنت أفكر في
جسده وحده، حسد يدعو، صارخا، إلى الله، لكنه يفرض
عليك أن تنتظر، أن يصير، أن ترهب، ولو لوقت قصير. أن
يصبح متصوفا يتعشى بالخمرة وتشده من غير أن تشربها
إلا شربا روحيا» (الرواية، ص 181-182). ما طبع شعصته
باردواجية

تعا لطبعة السفر في الرواية المثبتة بالمعاجات التي
عرضتها التصرفات العربية للمرأة، تتج عنها ازدواجية
شخصية السارد⁽²⁾ تنقسمها شخصيات، شخصية تظهر
ونختفي هي شخصية الصبي التي تتميز بالتهور والاسفاف
والخرفة، وشخصية ثالثة هي شخصية الراشد، وتتميز بالتوجس
والريث والهدوء. ويتبدلان التأثير والتأثر، فتتجاذبان
السارد: «ازداد حقدتي وتوتر الصبي» (الرواية، ص 42)
فيتراوح السارد بين الخصوع لتطلعات الواقع ولرغبات

الصبي «لاحظت، في المرأة، أثر لصعفه على حدي، موجه
إلى الرشد بداخلي، صحتك عيب الود، حيث، القاتل
من حديده» (الرواية، ص 88) وليست هذه لارد، حبه
سوى تويجا على لشائية لعربية لأ، والهو الأنا (الرشد)
يسعى إلى فهم ماري بتصرفاتها العربية لكي تمثل موضوعا
خارج لده، (الهو) الصبي يسعى إلى تدميرها، وقصده
حيا والإيقاع بها في حبائل الرعب الجنسية حيا آخر

هيمنت ماري على أحدث الروية، وكان السارد مجرد
تابع لها وخاضع لحظاتها، ومجرد معمل مع أفعالها،
فكان يكتبها بالأسفهام، لذي سهم في تمامي السرد،
والاكتشاف؛ اكتشاف دقة واكتشاف استمرار تلك المرأة
العربية

2. تمامي السرد

يسمى السرد في هذه الرواية انطلاقا من حالة مدنية هي
مشكلة اختفاء لوحة «الرجل العجوز» واحتفاء صورته.
«صور عجا وأخرى تموت مع الوقت والناس، لاسهلاذاه»
(الرواية، ص 5) أثناء اشغاله بالبحث عن هذه الصورة
تقحم امرأة يهودية عالمه، تطلب مساعدته على معرفة أين
اختفت لوحة «الرجل العجوز»، فليس دعوتها، ليبتدئ الأمر
إلى رحلة مليئة بالمعاجات

فكتاب دربعة السرد هي البحث عن لوحة «الرجل العجوز» داخل عدد نسخها «ليس هناك لوحة انتشرت عند العموم كهذه اللوحة ولكن لا أحد منهم يعرف اللوحة الأصل» (الرواية، ص 31)

وتطور السرد من خلال ما يلي

- ستفهمات السارد وحصرها الأسئلة المحيرة التي اصبحت لها الرواية، مثل «لماذا اختفى هذا النوع من الصور بدوره من كل الأماكن؟» (الرواية، ص 5)

- بحث المرأة عن صور ونسخ لوحة «الرجل العجوز»، وتأويلها بعبء السارد باعتباره فنانا تشكليا، داخل محاولات اللوحة ومحولات نسخها يقول السارد محلا إحدى النسخ «أصبح الرجل العجوز في هذه النسخة امرأة عجوزا، بدورها، لكن محتججة، كما أفرغت الرجاحة من كل سائل ومائل لونها نحو الأخضر الفاتح، أما الباقي، كل الباقي، فلا يختلف كثيرا عما هو معروف في كل هذه النسخ.» (الرواية، ص 105)

محاولة السارد فهم شخصية المرأة بتصرفاتها العربية والمحصنة المرأة الملعنة؛ من ذلك أنها أخذت تلعب الكرة عارية رقيقة مجموعة من الشبان على السطح دون أن تنالي بتحديات السارد «قامت من مكانها وانتهت إلى مكان اللعب ودخلت وسط أولئك الشباب تلعب معهم فأخذني

لخصه خوف» (الرواية، ص 119) يدفع هذه الشخصية العربية السارد إلى السجبت حسا «لا مجونة ونصف، والله» (الرواية، ص 56)، وإلى تساؤل والاستعظام حسب آخر «أنتكون يرهبية؟» (رواية، ص 58)، فيعيش يورا نفسيا حول تصرفاتها العربية، بين الصبي المدفع، الذي يظهر ويختفي في شخصيته ومن يرأسه فيه

- كما يعصي السرد ويسمى عبر نقشة تذكر لني تواترت بشكل لافت في الرواية ونتم بعمل تحوير فكرة أو حدث أو مكان، فتستعيد الذاكرة حكاية عميلة، وتكون دورها إصابة الحدث أو المكان أو الفكرة لمحدث عنها، فلا تتعلق الأمر باستطراد محاسبي، بل مقصود يعمل من خلاله الروائي على تسحر الحكاية وتوطئتها داخل عمله الروائي، بقصد إصابة الحدث أو الشخصية وقد تواتر ورود من تذكرت ومرادفاته «كثير من عشر مرات في الرواية، يقول السارد مثلا، بعد وصوله إلى الدار البيضاء في رحلته مع مازين وعنده معها أن يصالح سيدي بلبوط شمعة أو قنب سكر» «ذكرت بأبي، ذات ليلة حرقاء، بليت بدقرب منه وأنا لا أتأست من شدة السكر» (الرواية، ص 28)

2 - 1 نعدد الخطابات

تفتح الرواية على مجموعة من الخطابات كدراسة (رسالة مازين إلى السارد) التي تفتح بها الرواية والتي كانت علامة

على قول كبير في مدار السد المطل ١٥٥ ود المحترم
بلمسي عن طريق معارفي بالمغرب أنك تحب لوحة بعمار
المعمر على تسميتها بالرجل والرجاحة أو لتعجز الوحيدة
وتعاطف مع الصدا الذي رسمها ١٥٦

وسمخ على احلم الذي يرتط غالبا بمشاعر لسارد
اليوم فيرى ما كان مشغولاً به، الذي يكون محمراً على
ظهوره في سم، فيحصر الشخص (موصي) لاهتمام) في
النام وتكلم معه عن شغاله به رؤيته بلحن العجز مثلاً،
بعد أن كان مشغولاً بالبحث عن صورة التي احتفت بشك
مفجئ - لا حطب بـ العجوزة يوفطي وهو شتم - قل
ي هل وجلب؟ ماذا يريدني أن أحد؟ أب أحد هو، يبدو
أنه أحاسي، في النام، عن هذا السؤال أقصد ما حدث
عنه من خلال البحث عني، ما صاع أو استجد، نصياعي؟
(الرواية، ص 7)

2- الحكاية وإضاءة الشخصيات

كان هناك حضور كبير للحكاية التي اصططعت بوظيفة
أساسية؛ هي إضاءة الشخصيات، وتأكيد أن وراء كل
شخصية تدخل إلى مسرح الأحداث حكاية

حكاية الرسم مسجوت عن لوحته، التي تصي،
اللوحه وسجها، بقول مثلاً «إن هذه لحكاية يريد من

احتمال أن تكون القيمة الصغرى، أنه مثلاً، أو ذات الرسم
السائنة في الرجاجة» (رواية، ص 38). وحكاية جد
السارد مع النساء (الرواية، ص 59-60)، وتقاطع الحكايات
وحكاية حدك، تشبه من بعض الوجوه، قصة حياة لرسم
الذي سجت عن لوحه وسجها» (الرواية، ص 62)

حكاية لسارد مع الرسم لبي تبرز كيف تعلم
الرسم (الرواية، ص 115)

- حكاية عائلة مارسيل ليهودية، وحكاية عمه مارسيل
لعبي شعبيه (الرواية، ص 125)

حكاية المرأة التي أحب لرسم لبرتغالي (الرواية،
ص 129)

حكاية اغشاء اعيممي صاحب الغدق مسندي بوريد
الذي ينمي إلى الجماعة الصوقية. (الرواية، ص 161)

وعالها ما يتم إدراج هذه حكايات عبر فعل التذكير،
الذي يتم بعض حافر موصوعي أو دامي بعثرس السارد

3 السفر والاكتشاف

رغم كون السفر ورحلة فعلين مؤطرين للرواية، وللذين
يتميزان عادة بهتمام المسافر أو الرحالة باكتشاف الأماكن
والآثار المصيبة والإساسة، فإن اهتمام لاكتشاف سيصب
على الدات مسافرة ومرافقها (مارير) بقول بن منظور

في مادة سفر - «وسمي السفر سفرًا، لأنه يسفر عن وجوه المسافرين وأحلاقهم، فيظهر ما كان يخفي منها»¹⁴

يكشف السارد ذاته عن السفر، الذي أفضى إلى تعلمه بدير، وكذلك يظهر مشكلته النفسية - «رحله قصيرة كهذه تريك ما سم تكن تعرفه عن نفسك وعن الناس» (الرواية، ص. 168)

توجه لسفر مسألة اكتشاف سر لوحة تشكيليه لسان فرنسي وهي «الرجل المحجور» التي استعقت فجأة نسجها واكتشاف صاحبها. يد تمهي الرواية إلى أن صاحبها كان ستمي إلى جماعة صوفية تعود من حيث المرجعية إلى محي الدين ابن عربي وجلال الدين الرومي

واكتشاف تعدد نسخ اللوحة الأصل لمحوث عنها ولتي تؤكد تعددها واختلاف مصاميه، وبكث تنوعا على الأصل، فكانت تحمر على أساور والنفسير ومقارنة بالاستعانة بحكاية الرسام صاحبها

اكتشاف سر المرأة انعامية التي جاءت من دريس باحث عن تلك اللوحة، ذلك الغموض الذي ولد شكوكا كثيرة لدى السارد فكان يظنها حث ناعة لمنظمة صهيونية ويعتبرها حيناً آخر حاسوبة، خصوصاً من خلال إفراطها في صرف المال وكذلك إقامتها بمندقي فحمة. فيكتشف في البداية أنها يهودية معرسة، ثم بعد ذلك يكتشف أنها تنتمي

إلى جماعة صوفية تصمم أناس من ديست محتسبه «نحن لسنا أكثر من جماعة صوفية، أتياع طريقة تسمى «الطريقة الصافية»، سبة إلى مؤسسها سيد عبد الرحمن الصافي المغربي، ولد في ناحية درودت، ثم شأ في اختلاف بشاوية، قس أن يعطوف أرجاء لعالم طبا للملم وحكمة هذا الشيخ تأثر بصوفيين كبيرين معروفين، محي الدين ابن عربي وحلال الدين الرومي، عن الأول أخذ مذهب وعن الثاني أخذ «الطقوس»، إلا أن طقوسه حالية من كلام « (الرواية، ص 158 157)، ويسمر لاكتشاف حتى نهاية السفر، فيكتشف أنها مقلدة على ماقشة صروحة جامعيه، حول لرسم صاحب للوحة المبحوث عنها، تحت عنوان «جان كلود بواسان المتصوف الأصل والسبع والامترج» (الرواية، ص 183)

نصل عصر الاكتشاف الذي تاحه لسفر حيط ناظما برواية من بدايته إلى نهايتها، فيكتشف السارد ذاته وعمره ماريز، وتتوصل إلى تلاشي الأصل أمام وجود النسخ، على مستوى الحقيقة، وكذلك يكون، هارا لسريه بيومي، تتناقضاته بسرة لا تحلو من محيرة

4 - من مشكلة تعدد نسخ، مشكلة نسبية الحقيقة تستند اخدمية المؤسسة لبحث لسارد، ومعه ماريز عن أصل لوحة الرجل والرحاجة ونهايتها إلى تلاشي الأصل

في تعدد السح، على إسكالية فلسفية، هي إشكالية نسبية
حققه وتعددها وبه الأصل وانفلاته وغيابه وتلاشيته أمام
تعدد السح (الحقائق)، من خلال مثال غياب اللوحة
لأصل وتعدد سحها باحتواء لأصل يعبر السارد موصلا
في النهاية إلى هذا الاستنتاج الفلسفي «لجميع كلها سح
وظلال، تصوير وتصوير [،] سح سح سحا أضرار،
يعولون» (الرواية، ص 191) يحاول السارد ومعه ماريير
استعادة صورة العجوز، انطلاقا من السح يكن أصلها بتيه
وبلاشي بين لوحة وأخرى، مع ريادة السح مما يذكرنا
بالثنائية الهيدسحرية الوجود (Fire) والوجود (Biant)
والوجود بتلاشي وراء الوجود الذي يحجبه ويخفيه. يقول
السارد «أظن السح السح» (الرواية، ص 31)

5 - تسريب اليومي والسحرية

لم تمنع هيمنة مشكلة البحث عن اللوحة وسحها،
وتلسمها بلبوس فلسفي، السارد من تسريب اليومي فيقوم
بين المعنى والأخرى بالتقاط اليومي بتناقضاته وسلبياته، أثناء
حوار الشخصيات بطريقة غير مباشرة على شكل حكايات
يخجل بها واقعا يقول مثلاً «صد بعض التحولات لفسدية
التي عرفها المجتمع» «أمر عاد في أيامنا هذه، آلاف الغنيات،
والنساء الكسيرات في السن، إضافة إلى الرجال من كل
الأعمار والأعمار، بعشقين من خلال انصوير في لأثرية»

(الرواية، ص 19) ويقول مستند الخاطلة التي ستلاها في
طريقهما إلى تصوير «سنظرنا أكثر من نصف ساعة لمسبق
الخاطلة الممونة التي بدت لي من بقايا الحرب العالمية الأولى»
[،] وكانت لمقاعد غير مريحة كثيرة الحركة وصحيح،
وكأن حل الرقائب من بطة لباس والروح حادة
ومتأخرة» (الرواية، ص 49). تلك الخاطلة التي كانت بمثابة
صورة مصغرة عن بعض لظواهر الاجتماع يقول السارد
عسى كان ماريير «تفحصي بفرحة نتي في حافلاتكم
بتمولون، والمشعرون، والمعسوب، وقارئو نيران، ومبرنو
الذئب، والمهرجون، ودوز العذبات ونصوص» (الرواية،
ص 33) وأحيانا يتم نقل هذا اليومي عبر سحرية
ولتهكم «بحيلت أن هذا السائق إما حصل على رخصة
الساقية في مادة واحدة، المحذور لم رأته ينجو حذلات،
والسدرات، وشاحنات غير مبال لا علامات تحديد السرعة
أو منع التجاوز، ولا الخطوط تنصبة، ولا بالفاد من لا يديه
المعاكس» (الرواية، ص 51)

لكن اليومي لم يكن عصباً مؤسداً في الرواية، كما
عودنا شعموم في كل من حمل المصاحف وبه آ، الردي
والأنافة، وبما تم إدراجه بطريقة غير مباشرة، وكان يحدد طريقته
إلى النص بسهولة، ويصادف سفر السارد ويحثة وكتشافه

توكيب

لقد كان السمر عصر مهيمن في هذه الرواية، ساهم في سمي لسرد عبر عنصري الاكشاف والاستفهام. وكان فرصة لطرح مشكلة نسبة الحقيقة وتلاشي الأصل، وأرضية لتسريب اليومي تناقضاته

الإحالات:

- 1 الميردي شعيب، المرونة والتصميم، دار الأمان، الرباط، 2006
- 2 على شاذله رواية سندب الذي يظهر ويختفي محمد فراق، منشور من آفاق الفكر البيضاء، 1985
- 3 ابن منظور، لسان العرب، د. صابر بنوي، ط 1 1990 مادة اسماء

تسريد المجرد
في رواية فائدة المسك

يؤكد كوندرا على أن الرواية معرفة إلى جانب المعارف
الأخرى، والمعرفة هي ميرتها الأساسية^١، نظرا لقدورها على
استيعاب الفلسفة والشعر والمقالة والرسالة، وغيرها من
المعارف، نظرا لطابعها المفتوح، ولأنها تؤمن بالتعدد وترفض
الوحدة والثبات، والخصيعة لواحدة.

كما تركز الرواية، حسب كوندرا دائما، على الوجود
الإنساني لا على الواقع، الوجود الذي لا يعي ما مر، ولكن
هو حفل للإمكانات الإنسانية، أي كل ما يمكن للإنسان أن
يكونه أو ما يقدر على فعله وتحقيقه، داخل عالم يحلو من
أي سند عسي. وهي إذ تقوم بذلك لا تتحلى عن صغتها
وماهيتها السردية.

من هذا المنطلق يمكننا تناول رواية فائزة المسك²، التي
ترتكز استراتيجيتها السردية على الأفكار قبل لوقائع. وعسى
المجرد في علاقته باللمس، وعلى المفهوم في ارتباطه بالمثل،
ابطلاقا من إشكالية فلسفية تهض عليها وهي مشكلة الهوية

وحدات والصعفات، لتقدم الرواية معرفة من هذه الإشكالية دون أن تقصص الصلة مع السرد تكن في إطار سرد ممتنع بالحلم والهديان، يناقش قضايا عقلية شائكة داخل سياق غير عقلي، ونأليات تتعارض مع العقل وهو ما سمح للرواية بتجسير الفكر بالسرد ليتم العبور من المحدود إلى الملموس، ومن المفهوم إلى المثال، ومن الفكرة إلى السرد.

وكان السؤال هو أداتها المعالة في خلق ذلك التجسير باعتباره هو الفضاء الذي يقدم نفسه بأقصا غير مكتمل³ فهو يقوم على القصص والصور الذي يحتاج إلى ما يكمله وما يعنيه، فيتم العبور إلى السرد ليعطي بقصته وخصائصه، فيعمل السارد وهو يجيب عن أسئلة الأمير على ملء فرائدها بالسرد والحكاية

تبدأ الرواية بحدث قتل صبية بعشيقها ثم انتحارها، مما يؤثر على أن الرواية ستتحو محض بوليسيا، جرياروا، خريمة والتقصي وراء أفعالها، وفك حيوضها فتشدد انتباه القارئ وتدفعه إلى الاستعداد واليقظة مع السارد لعله يتوصل إلى أسباب وملاسات ومتواليات ذلك الحدث المثير لكن متناعمة القراءة نخب أمل، لتدخله الرواية في أسئلة وإشكالات فلسفية مجردة وشائكة، وتدخله في مناهات سردية أساسها الحلم والاستيهام، وتداخل الأرمية والأحداث، وتجاوز ما هو عقلي عما ليس كذلك. لتثقله الرواية من تنوع حكاية قد تقبده

مشوقة ومتشاككة لخيوط، إلى إخص في إشكالية فلسفية، وهي أدات الصمت وسفير لأحداث والسرد مجرد تجليبات بفكرة أو المفهوم، أو توسيع لها تكن هذه لتعيب لا تزيده عالم الرواية إلا عموصا والتباسا

هناك معنى من السارد يروم تعليم محكيه، حتى يصل بقارته إلى حالة من التوتر، تستمر بقطعة ائدة. أثناء من لقراءه أو بعد الانتهاء منه، للربط بين الحكايات لسانية بعابيه وقصديه، إلى حد الانشاس والتأخير، لكن السارد بين القيه والأخرى يعترف بمحوص ما يحكيه، ويصرح بأنه سرد من موقع يتوزج بين الحلم والندكر، يدقر السارد بأنه لا يعرف من يدكر أم يحلم؟ أو كأي، وأنا أندكر، أحلم أو أعدي (ص 2)، وهو ما يحفف من بوتر القارئ، لكنه لا يزيل لالتباس، ويحصل أحداث وأفعال الرواية بمكة وفق ما يسمح به منطق الحلم، أيدي يعرب بين الأضداد والمتناقضات ويجعلها متجاوزة ومتداخلة، إذ يجمع بين عدة خطابات منقطعة من سياقات عدة. وإن كانت في لواقع مساهمة يستحيل جمع بينها. لتجعل الرواية مستعصي بمكة سردي. كن ذلك يابهر من حلم لدي يحجر لخيال ويطلق نه اعمان عر المسخ وعيرها من الآليات المعككة ولأخرى غير المعككة كالانتقال من مان إلى آخر يقور. اكاتب قد بدأت تلها، وتلني، مثات من سراب العمل، ثم شاعلت

العمل يتحول إلى موضوع، ثم إلى بركات، ثم إلى موهبة بركات
عاج، ثم رأيت موهبة المكنون تتحول إلى حصان أدهم صحيح
يطير في أعالي السماء» (ص 27) واستحالة الحيوان إنسانا
والإنسان حيوانا مع الوفاء والإخلاص لصبيغة الحلم ومسطقة
القائم على التكثيف والتشويه والإيهام والتمويه والتقطيع،
بدل التصريح والإطالة لتضعضع الرواية أمام سرد مسي في
أساسه على الحلم، يجعل كل الخطابات التي يستوعبها
تسبب لسوءه. مما يتيح للسرد معانقة لاستيهام والهدية
أحيانا، ويمحو مسطحا جديدا مطبوعا بالعالم الذي يخرج
منه والطريقة التي يعرض بها في إطار مسمي لرواية إلى قلب
مقصود يتمثل في جعل الحلم هو الأساس والواقع يتحلل
فقط، بين الغيبة والأخرى.

يسمى السرد انطلاقا من مسامرة بين السرد وأمير،
تجمعهما علاقة صداقة، على طريقة كتاب «الإمتاع والمؤانسة»
ويذكرنا بأدب السلوانات، فيتم السرد بدعوة من الأمير
انطلاقا من نقاش نظري حول إشكالية فلسفية، هي الابهام
أو الذات والصفات، وفق منطق قوامه الانطلاق من المفهوم
إلى المثال، أي تشخيص ما هو مجرد، وتحويل الفكرة إلى
سرد، عبر ربطها بالزمان، بدعوة من الأمير، وربطها بالحكاية
والأشخاص والأحداث، انطلاقا من حوار ينخص فكره
الرواية وهي تداخل الذات والصفات، وتدخل الأصداد؛

الشباب وتحويل، انطباع وانطباع، الظلام والنور - قلنا يا
مولاي: لا أريد للأمير أن يطر إلى العاجمة وحدها، في هذه
العاجمة أن يرى الظلام ويمس من النور، فالظلام، حطمت
«لله مجرد رداء» لسور يفسه هذا الأخير ليحسد إلى كرامة
والسكينة أو العجز وسامل فسادا يلبسه قوم من اللحداد
والعويل فقط لحزب النور؟ السود أيها الأمير الأسمر قد
يردده لسور يتحول أو لتتذكر قال أمير: «اه»، احث، دن،
صل هذا الأمر بالزمان بحيث يكون به في الحال ولا نقدم له
من قبل» (ص 11) في رباط الإشكالية المركزية، الذات
والصفات هل يمكن أن توجد الذات عمول عن الصفات؟
أم أهمها متداخلة؟ وما علاقة الصفات بالذات وما دورها؟
وتم تحييد هذه الفكرة المحددة وتخصيصها بتحويل السؤال
إلى مشكلة الحب - هل يجب بذات أم لصفات؟ خصوص
وأن حب يرول مع رول الصفات

فهناك مفهوم أو فكرة واحدة وبمساعدة سرد، تتحلى
بطرق محتعة، ووفق منطق الحلم، على شكل حكايات،
تدور متباعدة ومتبسة، لكنها في العنق ذات بنية واحدة،
والذي يساعد على ذلك هو سياق لسرد، الذي يتم انطلاقا
من مسامرة بين أمير وصديقه وصفيه السارد، فيبدأ الكلام
بالمدح حول فكرة أو مفهوم يطلب من الأمير، ويتم وصله
بالزمان والأحداث والشخصيات، فتصير لفكرة سردا في

صورة عدة حكايات، تحوّل تشخيص المجرّد والمفهوم لكها
تتأثر به فصحاء الناس والعموم، فيحدث توافق بين
الناس الأفكار والشاس السرد

سمح انفس السبق بجعل الحكايات تنمهي مع بعضها
وتنم إلى لانتلاف في العمق على الرغم من الاختلاف
الظاهر بينها، تصير الحكايات مرادفا عاكسة لبعضها البعض،
أو حكاية واحدة تتحلّى بطرق مختلفة؛ حكاية الفأرة
والصمّوع حكاية أمير سجناس وأميّة ركور، حكيمة
والعور، حكاية سمرة القط والديب لضعف الرواية أمام
حكاية واحدة تتعاضى بطرق مختلفة، وفق منطق الرواية
الذي يطلق من المفهوم إلى المثال، ومن المجرّد إلى ملموس،
من البنية الأساسية لرواية إلى بعد تجليانها يقول : « كان
حكاية الفأرة والصمّوع، وبسببهما العرب، حكاية لا تسهي
أربعة عصافير في سقار غراب، في عرلة السماء، لا أحد لند إلا
حسن، إلا الحيط الذي بين الفأرة والصمّوع، إلا صور لأشلاء
طير أو تعرق » (ص 62). ويتفوّق ذلك جعل التّأصل الذي
يرومه السرد من خلال محاولته ربطها بحادثة أصلية تعود إلى
ومن النبي نوح : « يا مولاي، الفأرة، في الأصل، امرأة من أيام
سيدنا نوح، وأول امرأة تشكّرت، في صفات فأرة، هي الفأرة
التي حاولت أن تفضم سمينة نوح. » (ص 83) وهناك
صورة مركزية نسي عليها الرواية وهي الضد يولد صده؛ تحول

المنع إلى مسك « ليست هذه الصورة أكثر، ولا أقل، من
حيث استجالت نتائجها إلى شيء من المسك في الدكرة بعد
أن بعثت » (ص 71) صورة وحدة توجد بين المختلف
من حكايات د حل لرواية وهي فعل الحطاف لعرب لكن
ما يحب احتطاف سميرة، احتطاف الأمم (ص 69)

إذن، يفتق الأمر بحكي رئيس حول سميرة بعد،
وهناك محكبات أخرى بمثابة مرآة يستدعيها لينظر منها
إلى الحكاية الأصلية من وجوه متعددة عما عاشه وسمعه أو
تحله أرو في الحلم

يجعل منطق انشابات القصيدة الرواية متسلسلة ومتعاقبة
الأحداث ومحكبات بعضها جرح من بعض، وفق منطق
تنمهي المروي ندي يحكم بناء السرد يحوّله استعمالها
مع صحتها الفكرية

إذا كان السفر عصر مهم في روايات شعوم نوبه في
روية قلّة المسك يتحد صورة جديدة، تحمله يوم داخل عو لم
سردية ليصير السفر من حكاية إلى أخرى، تجسده انتقالات
السرد العلنه وعبر العلنه، سي تعد جسورا بين عو لم تبدو
متاعدة أو متناقضة، لكنها في العمق تبدو متداخلة، في إطار
لغة ناطمة لرواية وهي لتعاضى والمروية التي يحكم علاقة
محكبات الرواية لتنظية، كما بصر السفر انتقالات من المجرّد
إلى الملموس ومن المفهوم إلى مثال.

تبعه رواية غارة المسك عن التشخيص المباشر لليومي
المفارقة لكنها جعله يسرب من القيمة والأخرى، بطريقة
لا واعية إلى الحلم، بلغة هريرة، ولكن ليس بطريقة مشوهة.
رغم ما يوافق ولغة الحلم وتبعته وإطاره، التشخيص بعض
موانع، وبحق التوتر دحل الحلم فيكون معطيه لتحرير
اليومي في شكل موهب أو ملاحظة من واقع لكن ما يميز
هذا المفارقة هو أنه يحتاج، على شكل إشارات عامة يمكن أن
تحدث في أي مجتمع تمرد الموهبة وتداس فيه القيم

توكيد

هكذا، تأسس رواية غارة المسك سرديا على تقنية تسريد
المجرد بتشخيص إشكالية فلسفية في شكل محكيات
متشعبة ومتنوعة تنهض على الحسم وتقطع بمخلفاتها
تتأهلي مرأويا، على الرغم من تباعدها

إحالات

1. H. Kundera, L'art du roman, Od. Gallimard, 1980 p. 21

2. مبدئي شعوم لغوة المسك - نورت، الشبكة العربية، مختص 2006

3. موير، مائكو، مجلة الكتابة، ترجمة لعمدة نعمة لعملي وعبد السلام بنجد،
طرابلس، دار بومال، الدار الجديدة، 2004 من

ترکیب عام

لا بدعي هذه انراءات الإحاطة بحجرة الميودي
شعموم ، وإنما كب هدفا هو تقديم قراءة نحول تتبع سيرورة
وصيرورة الحجرة الروئية للميلودي شعموم، من بدايتها إلى
آخر نص أنتجه، محاولين وضع اليد على خصوصيات تجربته
ورعاياتها، الثابت والمتحول فيها، من خلال كل نص على
حدة أو الحجرة في كينيتها، دون أن ننسى ربطها بسياق
إنتاجها الذي يحصر الكاتب المعكر في علاقته بما ينتج من
نصوص كما جعلنا النصوص هي الموجه لنا في استحصار
المفاهيم، لإجرائها في مقاربتها من حقول وتطبيقات متميزة
بحسب إمكانات كل نص ومؤثراته

فهي روايتي الأبي والمسمية وباسميه، وعين القرس، باعتبارهما
تمثلال المرحلة الأولى من الكتابة الروئية عند شعموم، ركزا
على مفهوم الميتافس، إدارهن لميلودي شعموم على مساءلة
الحكاية الشعبية وهدمها بعة الوصوى إلى كتابة نص روائي
يرفض أن يصنف ضمن لأشكال السردية التقليدية انطلاقا
من السأمل في احكاية ومساءلتها وقلبها وتحويرها إلى رواية.

أما رواية حجر الملاط، التي شكلت انتقالاً إلى مسألة اليومي، تطلبت منا استحضار مفهوم الجدل الصاعد عند أفلاطون، والتهكم السقراطي، خصوصاً وأن الرواية راهنت على سحر الأوهام وإزالة الأضغطة عن الواقع المزيف ووجد مفارقته في قالب تهكمي، وجملت الشخصيات تخرج من أوهام كهفها إلى الواقع الحقيقي، عبر أسلوب المحاور الذي يؤدي إلى توليد الحكى وتنامي السرد.

وكان مفهوم التركيب السردى ضرورياً لمقاربة رواية خميل المضاجع، التي جعلت ما هو حميمي وجدائي خاص وسكوت عنه يظهر في السطح، ويعبر عن ذاته، بطريقة سردية تركب بين محكايات ذات مرجعيات مختلفة واقعية أسطورية واستيهامية، وتزأج بين اللغة العامية ذات الشبرة الحميمية البوحية الفاضحة حيناً، والتهكمية حيناً أخرى، واللغة العالية بنبرتها التحليلية والنظرية التي تعوض في الواقع وتنغمس في مساءلته وتفكيكه وإعادة بنائه.

وفي قراءتنا لرواية لساء آل الرندي استحضرننا مفهوم التعدد اللغوي، نظراً لأنها تنفتح على مسألة الكينونة المغلفة برصد تناقضات الواقع وإكراهاته المادية القاسية، وهي رواية تحاول الإنصات لنبض الواقع باختلافه وتعددده، بتجلياته وخباياه، في تذكره ونسيانه، باحثة عن لغة أدبية جديدة تستوعب ذلك التعدد اللغوي، لغة تستوعب المهمل

والغريب. وتظهر الشخصيات كمرآيا لبعضها البعض، وتحتوي اللغات العالية والعامية، محاولة نسج لغة تضم هذا الخليط في ظل الاختلاف الذي لا يخل بالوحدة. الاختلاف الذي يشكل وعينا ووجدانا.

أما رواية الألفة فقد راهنت على استفزاز الحدث وغواية الحكاية وسلطة اليومي بمفارقته، متحررة من التناول الأطروحي المباشر، بانية لنفسها أفقا جديداً لكتابة رواية تجدد نفسها باستمرار مصغية لنبض الواقع بمفارقته وتغولاته، ومنفتحة على مخزون الذاكرة والوجدان. وكان مفهوم الحدث مدخلاً ملائماً لمقاربته.

وبخصوص رواية أوهانة سعبنا إلى إبراز كيف يتوابع المبنى والمعنى، كيف يسهم المبنى في إبراز المعنى وإضاءته، عبر مفهوم الانشطار بنوعيه: التماهي والمرآوية، بتفاعل شذرات المحكي الروائي التي تسهم في تشكيل المعنى. كما أبرزنا كيف أثر الميلودي شغوم إثراك القارئ في البحث عن المعنى، عبر لعبة سردية محكمة.

أما رواية المرأة والصبي فقد كان السفر عنصراً مهماً فيها، إذ ساهم في تنامي السرد عبر عنصري الاكتشاف والاستفهام، وكان فرصة لطرح مشكلة نسبية الحقيقة وتلاشي الأصل، وأرضية لتسريب اليومي بتناقضاته.

وأخيراً، فإن رواية فؤاد السك تقوم سردياً على تقنية تسريد المجرّد المجرّد بتشخيص إشكالية فلسفية في شكل معكميات منشطة وملتبسة تنهض على الحلم وتنطبع بمنطقه، لكنها تنماهى مرأوباً، على الرغم من تباعدها.

المصادر والمراجع

المختار الروائي:

- المباردي شفيق، الأبناء والتسوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.
- ، الرحلة، المركز الثقافي العربي، بيروت/البيضاء، 2003.
- ، الألفاظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001.
- ، حصيل المضاجع، ضمن الأعمال الكاملة، ج. 2، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.
- ، شجر الخفاطة، دار الأمان، الرباط، ط. 2، 2001.
- ، هبة القوس، دار الأمان، الرباط، 1985.
- ، فؤاد المسك، منشورات الريشة الشعرية، مكناس، 2006.
- ، المودة والصبي، دار الأمان، الرباط، 2006.
- ، تسديد الوجود، دار الشاهل، الرباط، 2004.

النصوص الروائية:

- برادة (محمد)، امرأة النسيان، منشورات القلم، الدار البيضاء، 2004.
- زفزاف (محمد)، الثعلب الذي يظهر ويختفي، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1985.
- حليفي (شعيب)، مجازفات البيرقعي، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، 2004.
- المدني (أحمد)، الهبة المفقودة، دار نشر المعرفة، الرباط، 2001.

المراجع العربية:

- أفلاطون، مكتب الجمهورية، ترجمة فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.
 يلاشور (موريس)، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعيد العالي، دار توبتال، الدار البيضاء، 2004.
 الحميري (عبد الفتاح)، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، التركيب السردي، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2002.
 شعوم (الميلودي)، مجيد اللوق والوجنين، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.
 —، المعاصرة والتواطئة، منشورات الزمن، الرباط، تونس، 2000.
 عتار (عبد الحميد)، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000.
 العيد (يحيى)، فن الرواية العربية بين خصوصية الكتابة وتعدد الخطاب، دار الآداب، بيروت، 1998.
 لنحي (إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات، القاهرة، 2000.
 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1990.
 البيوري (أحمد)، في الرواية العربية، التكوين والاستقلال، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000.
 —، الكتابة الروائية في الغرب البنية والدلالة، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2006.
 يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، البيضاء / بيروت، ط 1، 1989.
 —، الرواية والتراث السري، المركز الثقافي، بيروت / البيضاء، 1992.
 عبد الحميد بونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.

المراجع الفرنسية:

- M. Bakhtin, Esthétique et théorie du roman, éd. Gallimard, 1978.
 —, La Poétique de Dostoevski, éd. Seuil, 1971.
 R. Barthes, Poétique du récit, éd. Seuil, 1977.
 Henri Béhan, Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires, éd. Hachette, 1972.
 G. Genette, Palimpsestes, éd. Seuil, 1983.
 Hendrik Van Groep et Autres, Dictionnaire des termes littéraires, éd. Honoré Champion, Paris, 2001.
 M. Kundera L'art du roman, éd. Gallimard, 1986.

الفهرس

5	مقدمة
15	مسألة الحكاية في رواية الأبله والمنسية وباسمين
25	عن القوس من الحكاية إلى الرواية
35	الجدل الصاعد وتوليد الحكاية في رواية هجر الخلطة
47	التركيب السردى في رواية حميل المضاجع
	تعرية الواقع، التعدد المفردى و تغير الشخصيات
59	في رواية تساءل الوقتى
73	الحدث، غواية الحكاية ومفارقات اليومى في رواية الأنافة
87	الاشطار الروائى وتشكيل المعنى في رواية أريانة
103	السفر وكشف الذات والآخر في رواية المواة والصبي
119	تسريد المجرى في رواية فأرة المسك
131	تركيب عام
137	المصادر والمراجع